

محمد مظلوم

حَطَبُ إبْراهيم

أو الجيلُ البدويّ

شِعْرُ الثّمانيناتِ وأَجْيالُ الدّوْلَةِ العِراقِيّةِ



التكوين

محمد مظلوم

حطب إبراهيم

أو

الجيلُ البدويّ

شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية

حطب إبراهيم
أو
الجيل البدوي

المحتويات:

التعريف بأسماء الأزمنة........................... 9

المقدمة.................................... 13

الفصل الأول:

صحراء ما قبل النار والحطب......................... 23

خلاصة الحقبة والتوقيت البدوي......................... 25

عقدة الجيل وأجيال العقود.......................... 54

انتقال المفهوم من فضاء الأمة إلى دائرة الجماعة............ 57

الطبقات بين الجيل البدوي وعقد الثمانينات............ 93

الجيل الضائع.................................. 105

شعراء المحافظات................................ 116

عزلة البدوي / شعراء في الظل ولهم ظلال.................. 137

الفصل الثاني:

حاطبون في نار إبراهيم.............................. 147

النبي المقنع والبدوي المسلح............................ 149

البدوي الهارب من المصح / ثقافة الرعب والجنون والموت......... 176

الفصل الثالث:

خريطة البدوي التائه.............................. 187

مقاه ومنتديات وأرصفة / المقاهي...................... 189

الملتقيات.................................... 212

منتدى الأدب الطلابي 217

منتدى الأدباء الشباب............................ 229

عربة الغجر 247

جائزة الناقد.. 251

الفصل الرابع:

مخطوطةُ "الشهداء" وغنائم الشعراء.......................... 255

شعراء التعبئة التعبئة والقصيدة المدجَّجة............................ 257

مديح المعسكرات وفجر البنادق.............................. 267

الطفولة والتطفل 291

الفصل الخامس:

مغامرة البدوي داخل العمران القديم........................ 301

"قصيدة بلا نثر" وجدل الأشكال الشعرية.......................... 303

المدينة الخلاسية.. 316

إيقاعات البدوي الخارج من الحداء............................ 327

الفصل السادس:

حلية البدوي / الأساطير العارية والتيجان المزخرفة............... 347

الانتظار واستدعاء صورة الغائب.............................. 349

الهروب من الكثافة الميثية.................................. 364

من التاج إلى الخرقة....................................... 386

التجربة والتأليف 394

الفصل السابع:

انتقاد النقد/ العودة إلى كهف النبي........................... 399

النقد الثقافي بين النقد الأبوي والنقد التعبوي....................... 401

الفصل الثامن:

المتاهة من الداخل/ تطبيقات................................ 443

الرؤيا في الكابوس.. 445

" الشاعرة" في زمن "المحظيات"................................ 458

مرجعيات الرفض 467
هروب الشعر من صوره التذكارية إلى رسمه البدائي............. 471
"الغجري" المحارب وظلاله "البدوية"............................ 476
" اليد تكتشف" ألفة الحصار وما بعده........................... 483
الغريب في عزلة واسعة الظلال.................................. 490
آدم "بدوي" الضفة الأخرى...................................... 598
عذراً لهذا الإسطبل 502

(... فأمرَ نمرودُ بجمعِ الحطب حتى كانت المرأةُ لتنذرُ في بعضِ ما تطلبُ مما تحبُّ أنْ تدركَ لئنْ أصابتهُ لتحطبنَّ في نارِ إبراهيم التي يُحرقُ بها..)

(..فكانَ التَّاريخُ من الطُّوفانِ إلى نارِ إبراهيم، ومن نارِ إبراهيم إلى مبعثِ الأنبياء..)

.. وأرَّخَ بنو إسماعيلَ منْ نارِ إبراهيمَ إلى بُنيانِ البيتِ ثُمَّ من بُنيانِ البيتِ حتى تفرَّقوا، فكانَ كلَّما خرَجَ قومٌ أرَّخُوا بِمخرجِهِمْ.)

تاريخ الطبري الجزء الأول ص 146

(النارُ لا تحرقُ الحطبَ لأجلِ تحصيلِ الرَّمادِ أو الفحمِ أو ما يجري مجراهُ، بلْ لإدامةِ ذاتِها والمحافظةِ على صورتِها، ولأجلِ أنْ يُكملَ كلٌّ منهما ذاتهُ ويحافظَ على جوهرِهِ..)

(صدر الدين الشيرازي من كتاب الحكمة المتعالية في الأسفار العقلية الأربعة.. - ج 8 - ص 333)

وأخذَ إبراهيمُ حطبَ المُحرقة، ووضَعَهُ على ظهرِ إسحقَ، وأمسكَ بيده النَّارَ والسِّكِّينَ، وسارا كلاهما معاً فقالَ إسحقُ لأبيه: هُنا النَّارُ والحطَبُ، فأينَ الخروفُ للمُحرقَة؟

سفر التكوين 22 / 6 – 7

التعريف بأسماء الأزمنة

تردُ في الكتاب مفردات يجري تكرارها بتواتر داخل فصول هذا البحث. ولأن الكتاب يتعلق بفكرة "الأجيال" بما تنطوي عليه من التباس مفهومي داخل التراتبية الزمنية التي يحاول الكتاب رصدها. فان تلك المفردات تخرج عن نمط دلالتها اللغوية التي وضعت لها، كما تخرجُ أحياناً عن الاصطلاح الذي نشأت فيه بدلالة جديدة. لتكتسب هنا دلالة محدّدة رأيت من المهم التنويه لها، خاصة الألفاظ التي تتضمن دلالة زمنية بالغة الدقّة، من أجل تفريق المتشابهات وفرز التداخل الذي قد ينشأ نتيجة لتداخل المصطلحات أو استقرارها في الذهن بصورة معينة.

أما بقيةُ المفردات التي لا يحصل التباسٌ فاحشٌ في فهمها فتركتها على حالها.وهنا تعريف للمفردات الأساسية في هذا البحث:

الْحقْبة: بعض علماء اللغة يرون أنَّ الْحقْبة كُتلةٌ من الزَّمان مُبهَمةٌ. لكنَّ الراجح لدى الغالبية منهم بأنها تمتدُّ إلى ثمانين سنةً، وهو رأي الكثير من المحدثين والمفسرين والنقاد كأبي هريرة والطوسي والمرزوقي. جاء في القرآن في سورة النبأ" لابِثِيْنَ فِيْهَا أَحْقَابًا" وكذلك في سُورة الكهف على لسان موسى: "لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا". ويدقّقُ أبو هلال العسكري في كتابه "الفروق اللغوية" في دلالة الْحقبة بشكل تفصيلي، مفرّقاً بينها وبين الزَّمان المجرَّد، في كَون السنة من الزمان مجرَّد مجموعة من الشهور أيّ هي زَمنٌ رياضيٌّ مجرَّدٌ، بينما الحقبةُ من الزمان هي "السنة" بوصفها ظرفاً لأعمال وأمور تجري فيها، وهي مأخوذة من "الحقيبة" لكونها "الحاضنة" التفاعلية

النوعية لمجموعة من الحركات التي تشكّلُ تاريخاً نوعياً، أو هي حركة التاريخ نفسه أو كتلةٌ من تاريخ الزمن.

وتستخدم "الحقبة "في هذا الكتاب بمعنى "القرن العراقي" أي حقبة الدولة العراقية التي تتضمَّن بموجب تقسيماتنا أربعة أجيال في التاريخ العراقي خلال القرن العشرين تمتد إلى اثنين وثمانين عاماً.

المرحلة: لغوياً ترتبط "المرحلة" بالسفر، فهي المسافة التي يقطعها المسافر في يوم واحد خلال الانتقال، وهي المنزل والمرتحل في الوقت نفسه، أي المكان الذي تنزل فيها لترتحل عنه ثانية.

وهي تستخدم هنا بوصفها المحطة ذات العلامات الفارقة في سياق حقبة من التاريخ، والتي تنطوي على تحولات ثقافية وتبدلات في الأمزجة وهي تمثيلٌ للانعطافات المرافقة لأنماط "الأجيال الأربعة" خلال قرن من الزمن. وإذا كان "الجيل" يمثل تعبيراً كيفياً داخل التراكم الكمي لزمن محدد، فإن المرحلة هي مشهدٌ يعكس ذلك التمثيل بصورة مفصلية في حركة التاريخ. وبهذا المعنى فالستينات مرحلة والثمانينات مرحلة أخرى، لناحية الصراع السياسي كسمة أساسية في الأولى في مقابل الحرب في الثانية.

الفترة: المعنى اللغوي للفترة يبدو واضح الدلالة من بنائه اللفظي وهو: الفتور والتراخي بعد الاندفاع، وهي تعني أيضاً الانكسار والضعف بعد الشدَّة والقوَّة.وفي المعنى الاصطلاحي تعني الفترة: الفاصلة من الزمان بين مبعث نبيٍّ وآخر، أو هي فجوة زمنية رخوة بين نبيين، وهي المدَّة الزمنية التي تخلو من

الاتصال اللاهوتي المباشر، أو التي انقطعت فيه الرسائل السماوية، ويُسمَّى "أهل الجاهلية" الذين لم يصلهم كتاب "بأهل الفترة" وهم بأفعالهم السلوكية يندرجون تحت حكم شرعي يختلف عن حكم "أهل الكتاب" ممن عاشوا قبل الإسلام لكنهم اتبعوا نبيًّا واتخذوا كتاباً.

تُستخدمُ "الفترة" في هذا الكتاب للدلالة على المسافة الزمنية خلال انحسار الفاعلية الثقافية للمؤسسة، والإشارة إلى المحنة الجماعية والضعف السياسي، والأزمات الداخلية، وتراجع الحريات والنكوص الاجتماعي، والكسل في الحركة، والكساد في التعبير. لكنها بمعناها هذا لا تنسحب آلياً على الثقافة المضادَّة. ففي الوقت الذي تكون فيه المؤسسة الثقافية ذات ثقافة متراجعة ومتداعية، فقد تكون الجماعات الأخرى المارقة، تنطوي على ثقافة أخرى مغايرة، لا تتصل بـ"الفترة" وإنما تمثل "مرحلة" نوعية، ولحظة مفصلية مكثفة في التعبير الثقافي، والنقد الجذري.

البُرهة: لغوياً تعني مقطعاً من الزمن، يتجاوز السنة على الأغلب، وقد تصل البرهة إلى عشر سنين كما يردُ في كثير من المعاجم، فهي ليست المدة الوجيزة كما يُشاع خطأً.

وهي هنا تستخدم كمدَّة زمنية بيضاء متاحة للفعل أو للركود أو للرخاء في الوقت ذاته، كأنها مُتنفّس للمراجعة أو فرصة زمنية حيادية، قد تغدو قيمتها النوعية تبعاً للفعل التاريخي الذي يجري توظيفها فيه.

المدة: وتعني لغوياً الغايــة من الزمان والمكان، ويقال: لهــذه الأمَّة مُدَّةٌ أي غايــةٌ في بقائها، وفي الحديث "المُدَّة التي مادَّ فيها أبا سَفيان" ومَادَّ فيها أي أطَالَها.وتستخدمُ المَدَّة هنــا في معــنى المهلة الزمنية التي تنطوي على نوع من الانتظار الذي يكون بعدهُ استحقاقٌ. وهي على العموم مسافة زمنية منظــورة. تســتدعي الاستعداد لمواجهتها بعد حين من الزمن، وليس لإهمالها بوصفها انقضاءً لا عودة له.

الطور: الطور بالمعنى اللغوي يعني التارة والمرَّة وقد تســتخدم بمعنى الحدَّ والمسافة بين حدَّين وَمَديــن ومقدارين.ولدى فقهاء اللغة وعلماء التفســير هو الأحوال والضروب المختلفة داخــل الزمن. جاء في القرآن من سورة نوح: (وقد خَلَقكُم أطْــوَاراً) معناه ضُرُوباً وأحوالاً مختلفةً وقال الفراء: (خلقكم أطْواراً): نطفة ثم علقة ثم مضغة ثم عظْماً. وقال الأخفش: طَوْراً علقة وطَــوْراً مضغة. وقال ثعلب: أطْواراً أي خلَقاً مختلفة كلٌ واحــد علــى حدة.وفي بيت للنابغة الذبياني يقولَ فيه:

فإن أفاقَ لَقدْ طالَتْ عَمايَتُهُ وَالمَرءُ يُخلقُ طَوراً بَعدَ أطوارِ.

والطور تستخدمُ هنا بمعنى التغيــر النَّوعي داخل الحالة الزمنية الواحدة والمتصلة، وهذا التغيــر قد يحمل معــنى الانقــلاب أو النكوص أو التحول. فالطور خلاصة لتنازع داخلي في اللحظــة الزمنية الواحدة وفي صيــرورتها التالية. وفي كل تجربة ثقافية أو حياتية هناك أطوار، تغيــر مَجرى الانسيابية الطبيعيــة لتلــك التجربة، وتكسبها سمات تَحوُّل جديدة. وبهذا المعنى فإن "الجيل" يمرُّ بأطوار متعددة خلال كل من "الفترة" و"المرحلة".

المقدمة

منذ أن بدأتْ ملامحُ تجربة شعراء الثمانينات في العراق تتشكّل، طغتْ مشهدية مخيفة على تلك الملامح الأولية، فقد نَشَبت الحربُ العراقية الإيرانية فاستمرَّتْ ثماني سنوات، لتفرّخ في لقاحها الدمويِّ الطويل حُروباً وحصارات وصراعات وموجات من العنف المنفلت يوجزُ حاضرُنا الرهيبُ المدى الذي وصلته.

وبفعل طُغيان تلك المشهدية بقيتْ ذكرى الملامح الأوَّلية "مطمورة" تحت ركام الحروب و"مغمورة" تحت طوفانات متلاحقة و"محاصرة" بفعل تتالي الحصارات. ولن يبدو الكشفُ عنها اليوم سوى محاولة "إنقاذ" للماضي، ليس بهدف إعادة تأهيله أو إحيائه، وإنما لإعادة إنصافه أو الانتصاف منه، وبمعنى آخر ليس القصدُ من ذلك كله مجرَّد النبش والتخويض والتواصل، وإنما لأنَّ ما يحضرُ في ذهن المَرء عادة عندما نتحدَّثُ عن "فترة" "الثمانينات" خلال "الفترة" الحالية فكأننا نستعيدُ ذكرى، ونعودُ لوقائع تجاوزها الأحداثُ وأصبحتْ شيئاً من التَّاريخ الماضي الذي ينبغي الترحُّم عليه وهو أشلاءٌ تحت تلك الرُّكامات والزلازل.

لكنني كنتُ دائماً من الموقنين بأنَّ الماضي يتدخَّلُ في تشكيل الحاضر بقوَّة، وحتى التاريخُ نفسهُ أرى فيه ما رأى فيه ابنُ

خلدون، فهو ليس مجرَّدَ "خبـــر وإخبار" لكنه مُستودع "للعـــبر والأفكار".

واليوم إذ أتصدَّى لمراجعة وقائعَ وقعتْ وتفاعلتْ و لم تمـــضِ خبراً عابراً، فلكي أصل إلى مرامي محددة.

أولاً لأضعَ الأمورَ في نصابها الذي أعتقد به، في زمن أصبحت فيه الحقيقة مُصنَّعة بالادعاء والتنطع في الزيف وتبـــديل الأقنعـــة والسحنات وحتى الضمير. وربما في هذه المواضعة ثمة إنصاف لمن أقاموا طويلاً تحت ذلك الركام، بينما وقف آخرون بملابســـهم الأنيقة حول المصيبة وهم يتحدَّثون كأنَّهم هُمْ من خرجوا مـــن الطمر والغمر والمحاصرة.

وثانياً لإنجاز وعد " قديم" يعرفه كثيرون، فحينما كانت تلك الملامح تتشكَّل، وحلَّ ما حلَّ وغُيبتْ أطوارُ صيـــرورتها حـــتى انتُحلتْ واستثمرتْ، آليت على نفسي كمـــا يعـــرفُ جميـــع "الأصدقاء" و"الخلصاء" و"الخلطاء "و"الزملاء" وكلُّ من حوَّلتهم الأحداثُ والجهاتُ والمعسكراتُ إلى تسميات أخرى، أن أروي ما لَمْ يُدوَّنْ في وثائق إعلام التعبئة، وصحف "الفترة" وأن أؤرِّخَ "للمرحلة" التي أجَّلتها "الفترة" ولستُ براجع عما تعهَّدتُ بـــه سواء تغيـــرت معسكراتُ البعض فغيرت أقوالهم وولاءاتهـــم أم بقيتْ على "عهودها".

ولست هنا بحاجة إلى علماء رواية ليعينوني على ســـرْدِ مـــا عشتُ، فأنا كفيلٌ بذلك وحدي، لكنَّ "المعاش" بالمعنى الجَماعي ربما أحتاجَ إلى روايات أخرى لتلك الأحداث بما يجعل المقايسات

على الوقائع، والمقابسات من تلك النار وحطبها الضاري متاحةً على لسانِ التاريخ وليست في ذمَّته.

ولهذا فإنَّ هذا الكتاب هو المفتتحُ الكبيرُ والواسع في سياق "الرواية الأخرى" لتفنيد ما يفترض أنها رواية ضخمة من الكذب والرياء المتَّصل كانت تتشكَّل فصولها في الثقافة العراقية، عبر سنوات و لم يعترف أحدٌ بهذا التكاذب حتى الآن.

وهذا الكتاب قطيعةٌ وليس صلةً، وهو شهادة شخصية محض عن جماعة وليس شهادة جماعية يكتبها "بطلٌ" "فرد" أو "زعيم"، وهي ليست شهادة مجموعة "فرسان" داخل الجماعة، وهي أيضاً لا تمثل "توافق" الجماعة على تلك الشهادة، لذلك فإن فيها ما هو قابلٌ للنقضِ والمناقشة والاعتراض، القبول والرفض، ولكنَّها في كلِّ الأحوالِ شهادة تنتمي إلى تلك "الفترة" بقوة وتضيء جوانب مهمَّةً منها ولنْ يكونَ بمقدور حتى من قدْ يعترضونَ تفاصيلها أو طريقة معالجتها للوقائع، أنْ يطيحوا بهذه الشهادة خارجَ متنها الذي نشأت فيه.

وعندما أقولُ قطيعةً فأنني أعني قطيعةً مع الماضي ومع "الجماعة" التي اتخذت في هذا الكتاب صيغة "الجيل" وعندما أقول قطيعة هنا فلا أعني المقاطعة والإنكار والتملص من التجربة الوجودية والوقوع تحت براثن "التجربة" الدينية بالمفهوم الإنجيلي، ولكنها هنا تأخذ معنى "التطهر" الأرسطي، وربما تعبّر نحو "التطهير" من ذلك الماضي، والفراغ منه بتدوينه وخروجه من المكبوت إلى المكتوب ومن السرِّية إلى العلانية، وهو بهذا قطيعة شخصية أو حتى ذاتية أكثر من كونه قطيعة موضوعية.

والواقع أنَّ الكتابة عن هذه القضية بالذات تحمل معنى التطهُّر، وربما حملت قراءتها شيئاً من تأثيراته، أو لعلَّها تــوقظُ مشــاعرَ أخرى لدى شهود آخرين مِمَّن لديهم رواياتٌ أخرى.

فحين نلقي حجراً في مستنقع قديم، تنام فوقه وتحته طحالب وأشنة، أو نزيح ركام الخراب وأنقاض الحروب وقشور الأوهام عن ذلك المسرح الذي ينطوي على حدث لا يفتقر لمواصــفات "الملحمة" فكأننا نعيدُ تمثيل الصدمة معاً ونقف أمــام اللحظــة مجتمعين متفاعلين، لأنها تخصنا جماعة وأفراداً. وبهذا فهي تلغــي تلك المسافة بين الجمهور والمسرح وتحيل المراقبــة إلى تفاعــل، والتأمل الوجداني إي مشاركة عاطفية، وتحاول بالتالي أن تحيــل هاجس الاقتصاص إلى دافع تسامح.

ولهذا فإنا لم أمض بعيداً نحو بما قد يبدو تجريماً شخصياً للبعض بتجميع ملفَّات لإدانتهم، فلم أتقصَّدْ الجنوح إلى أيِّ تشــنيع أو تعريض أو مُنابزة. لكنني، في الوقت نفسه، لم أركنْ إلى المساومة في ما أراه ضروريَّ التوضيح، وما فعلته في هذا الســياق هــو معالجة النصوص وعموم التجربة، فأنا لست بصدد الفضــائحية، وهي ذات ملفَّات مُتوفِّرةٌ لمن يبحث عنها، لكنني بصدد شهادة ومقاربة نقدية " انتقادية" لمرحلة مهمَّة من تاريخ الثقافة العراقية.

وهكذا مهمة لن يكونَ القصدُ منها النــزوع إلى إيذاء أحــد أو حتى إدانته بالمعنى المدني. بل أنَّ ثقافة التسامح تتجسَّدُ في أوَّلى صورِها المبكرة في كشف التلبيس والتدليس والتحرُّر من عقــد التنطُّع في الادعاء عبر تفكيك بنى النصوص "المساومة والمقاومــة والاستسلامية أو الخائنة" وليس هذا التصنيف متبوعاً بحكم إعدام

لذاك أو مديح لذا، كما قدْ يشتُّ الظنُّ بالبعضِ من دعاة "المدنية الجديدة" و"ديمقراطيتها" المستحدثة، فمفردات "المساومة والمقاومة والاستسلامية" هنا هي تعبيـــرات مجازية لثقافة مُتَّصفة بلواحقها وقامت عليها حضاراتٌ وأممٌ وتجارب. حتى النصوص "الخائنة" وهي أكثر مفردة قد تجرح بشفرتها الراديكالية "أدعياء التسامح" تعني هنا خيانة المثقّف للضمير الثقافي، وليس لجماعة أو حزب أو عشيرة أو حتى نخبة.

وفي "النقد الثقـــافي" لا توجـــد موضـــوعية تامـــةٌ، هنـــاك موضوعيات تتعدَّدُ بتعدُّدِ من يطرحها أو يتذرَّع بها.

من أجل هذا لنْ أكونَ موضوعياً بالمعنى الذي يجعلني "حيادياً" في طرح آراء تتصل بخيارات ثقافية ووجودية ومراجعة نقدية لـــ "مرحلة" ذات "أطوار" امتدَّ عمرُها لثلاثة عقود نصفُها في الوطن ونصفُها الآخر في المنفى.

وكتابي هذا ليس وليدَ اليوم لا فكرة ولا إنجازاً. ولهُ قصة قبل الآن والمرجَّح أنْ تكون لها قصص بعد الآن!

فخلال السنوات التي أعقبت مغـــادرتي للعـــراق في العـــام 1991، لَمْ أكدْ أتوقّفْ عن نشر فصول أو مقاطع أو إشارات من هذا الكتاب في صحف عراقية وعربيةٍ ومجلات متخصصـــة، تثبيتاً وتذكيراً، لنفسي قبل أيِّ أحدٍ آخر، بهذا المشروع.

فحالما خرجتُ من العراق وكان هو الموعدُ الأول لبداية العمل من أجل إنجازِ الكتابِ بما يعنيه العبورُ من "فترة" إلى "مرحلـــة"، بدأتُ بجمع الشهادات والنصوص ليكون الكتابُ مشهداً جماعياً

في الإسهام والحضور. حتى اطلعتُ على كتاب عبد القادر الجنابي عن جيل الستينات "انفرادات الشعر العراقي الجديد" وكان في الواقع مشروعاً ساهمَتْ فيه مجموعةٌ من شعراء الستينات مِّمنْ غادروا العراق نهاية السبعينات، فجسَّدَ شهادةً جماعيةً من ضفة ضدَّ جماعة في ضفة أخرى، وتصفية حساب واضحة.

وتعزَّز هذا الواقع في الكتاب اللاحق الذي أصدرهُ سامي مهدي (الموجة الصاخبة) واتهم فيه الجنابي بالتطفُّل على مشروعه الذي يعرف به الجنابي منذ العام 1978 حينما كان سامي مهدي يعمل في المُلحقية الثقافية للسفارة العراقية بباريس حتى أوائل الثمانينات، خاصة وأن الجنابي برأي سامي مهدي "ليس من شعراء الستينات الآخرين الذي يحقُّ لهم تدوين شهاداتهم عن حركة جيل الستينات."

تحت حمي هذا الصراع رأيتُ أن أؤجِّلَ مشروعي. أولاً لأنَّي لم أعدْ مقتنعاً بفكرة الكتاب "الجماعي" أو الشهادات المتعدِّدة في كتاب واحد، خاصة بعد إطلاعي على كتاب الجنابي، وثانياً لأنَّي شعرت أن الستينات لا تزال مُتفاعلةً في مراجعتها وإعادة تقييمها سواء في التنصُّل منها أو مديحها أو الاختلاف في تنسيبها وأنسابها.

وهو ما حصل فعلاً، فبعد كتاب " انفرادات الشعر العراقي الجديد ــ الستينيون" الصادر عن دار الجمل في العام 1993، صدر كتاب سامي مهدي "الموجة الصاخبة ــ شعر الستينات في العراق" في العام التالي، ثم أصدر فاضل العزاوي كتابه (الروح الحية ــ جيل الستينات في العراق 2003) بينما أصدر فوزي

كريم كتابه (تهافت الستينيين ـــ أهواء المثقف ومخـــاطر الفعـــل السياسي ـــ 2005) وهكذا استمرَّ "الصخب الستيني" و"روحه الحية" و"تهافته" رَدحاً من الزمن في مراجعة تراثه بأفكار وأهـــواء وحسابات قديمة، مثلما أثار الصخب في ولادته وصيـــــرورته وانشطاره.

ولربما يشكّل إصدار شاكر لعيبي لكتابه (الشاعر الغريـــب في المكان الغريب ـــ التجربة الشعرية في سبعينات العراق 2003) امتداداً طبيعياً لنهج عراقي في معالجة الإرث الشعريّ من وجهة نظر تقوم على التزامنية وجرد الإنجاز ومحاكمة اللاحق للســـابق خلال عقد من الزمن. ولكن المهمَّ في هذا كلّه أنَّ كتـــابي عـــن "الثمانينات" أصبحَ إصداره مُلحَّـــاً مـــن النـــاحيتين التاريخيـــة والموضوعية، فما جرى منذ العام 2003 وحتى الآن أتـــاح لي قراءة ما كتبته خلال خمسة عشر عامـــاً فوجـــدت أن طيفيتـــه الواسعة تتَّصلُ بما حلَّ بالعراق، وترتبط فكرة الأجيال فيه بتاريخ الدولة العراقية منذ نشوئها بشـــكلها الملكـــيِّ إلى ســـقوطها في نموذجها الدكتاتوري. وهنا قد تكمن ميزة هذا الكتاب عن بقية الكتب السابقة في كونه لا يكتفي "بالشهادة" عن عقـــد زمـــني محدَّد، بل يشملُ قراءةً لتراكم إرث الصراعات الفرديـــةً داخـــل النخبً، وأثر مصادمات النخب في ما بينها على طبيعة العلاقـــة بين المجتمع والدولة بمؤسساتها الثقافية.

فبعد أن انفتحَ المنفى العراقي بلا ضوابطَ ولا ملامحَ والتـــبس بالهجرة، وتداخلت الغربة بالاغتراب، وامتزج الهروبُ بالملاحقة، نشأت في "عمَّان" أكبـــر التجمعات الثقافية العراقية خاصة من

شعراء الثمانينات ونشأتْ معها دورُ نشر ونشاطات وصحف وأحزابٌ معارضة.

كان اللغطُ الذي يعكسُ صورة الصراع المنقولة من بغداد إلى عمان يجسدُ جانباً من قصة هذا الكتاب، حيثُ كانَ هُناك أكثرَ من طرف يسعى إلى السبق في إصدار الكتاب بل أن دار نشر "عراقية" ظهرت سريعاً واختفت أسرع، كانت تخطِّطُ لتكليف أكثر من طرف من هذه الأطراف بإعداد الكتاب، مما دفعني إلى كتابة عمود في صحيفة "الوطن" العراقية المعارضة التي كانت تصدر في دمشق وكنت محرِّرها الأدبيَّ، بعنوان (ثقافة ردات الفعل) قلتُ فيه إنني سأنتظرُ لأرى ما سيقالُ في الكتاب الموعود، وقد أستفيد منه في كتابي، لكنني شكَّكتُ في ذلك المقال بطريقة التعاطي مع الموضوع وامتدَّ انتظاري لأثني عشر عاماً، ولم يصدر الكتاب واختفت الدار، وانشغلت الأطراف باهتمامات أخرى.

وفي هذه الأثناء كان هناك الكثيرُ من "التنويعات مختلفة النوايا" حول الكتاب بعضها تعطيلي وبعضها تحريضي. بعضها يحضُّ على إصدار الكتاب "لأنَّ هناك من يحضِّرُ لإصدار كتاب يخطف فيه قصب السبق من مشروعي" وهو ما انتظرناه اثنتي عشرة سنة ولم يحدثْ. وبعضها يرى أنَّ "فكرة الجيل" ينبغي لها أن تنتهي وأن يتوقَّفَ البحث فيها نهائياً. ولكن حيت تسأل: لماذا يجب أنْ يتوقَّفَ عند حدود الثمانينات بالذات؟ فلاتَ ثمَّتَ جواب!

هذا الكتاب سيضع فكرة "الأجيال" عموماً، وليس الثمانينات

وحدها، أمام استحقاق نهايتها أو تفاعلاتها حقّاً ولكنْ بعــد أنْ يبحثها فعلاً.

على أنَّ ما ينبغي تذكُّره أيضاً أن جميع الكتب السابقة علــى أهمية كلٍّ منها ركّزت على قضية "الأجيال" في تــاريخ الشــعر العراقي وكأنها حقيقية مفروغ منها ولم يــذهبْ أيٌّ منــها إلى مناقشة جذرية لقضية "التجييل" قبل أن يناقشَ مسألة "الأجيال" بالمفهوم العقدي.

ومع هذا فإنَّ تصنيف "الأجيال" بالمفهوم الذي طرحنــاه في هذا الكتاب وإن انطوى على مفاصل نصِّية تغايرية بــين جيــل وآخر، فإنه لا يعني في ما يخص الشاعر أيَّ ضرر ولا يضيفُ إليه مكسباً عندما يغدو متحرِّراً من ربقة "الجماعــة" ـــــ بمعناهــا العصبوي التي قد تتحوَّل إلى رفقة ووثاق وعهد! ـــ لصالح فضاء أرحب وآفاق أكثر سعة.

وبعد هذا، لن تبدو القناعات الشخصية الــواردة في هــذا الكتاب "كصكوك الغفران" في عصرٍ تراجعت فيه "الكثلكــة" لصالح التيه والفرقة، ولم تعد فيه العلاقةُ ولائيةً بين قساوسة الشعر وأتباعه الغواة، بل أصبح كنيسة تائهة ومنقسمة باستمرار لــيس بالإصلاح والتجديد وإنما بالانشقاق والتمرُّد. بينما لم أعلن من جانبي بأنني حاملُ الأختام المقيمُ في كاتدرائية "الثمانينات" التي لم تنجحْ حتى في الاحتماء بجدار فانشقّتْ أمامها الأرض. ليصــبح كل شاعرٍ منهم في مواجهة خياره ومصيره الفردي بالتأكيــد، وتغدو لكلٍّ منهمْ تجرْبته الشعرية التي يأنس لها، لكنْ للآخرين أنْ لا يأنسوا إليها.

أشكر الأصدقاء الذين أسهموا في رفدي بعدد مما كنت أطلبه من المصادر، وفي مراحل مختلفة من إعداد الكتابً، وأخصُّ منهم الصديقة المترجمة خالدة حامد، والأصدقاء الشعراء عبد العظـيم فنجان، وجمال مصطفى وسهيل نجم وزعيم النصار وآخرين منٍ دونهم ليسوا من الجنٍّ على كلّ حال، ولكنني ربما نسيت أحـدا أرسل لي قصاصة صحيفة أو نسخة مجلة أو كتاب! خاصـة وإن فكرة الكتاب طويلٌ عمرُها كما يعرف الأصدقاء، وتعـود إلى بداية مغادرتي العراق.

الفصل الأول

صحراء ما قبل النار والحطب

خلاصة الحقبة والتوقيت "البدوي"

في الدراسات والبحوث التي تسعى إلى تكوين خلاصة عن قضية معينة، عادة ما درجت العادة أن يصل الباحث إلى الخلاصة مع نهاية بحثه مُتدرِّجاً في استقاء الْحُجج وسوْق الأدلة من خلال الفصولَ المتوالية للبحث.

بيد أني سأحاول هنا تغيير هذه الفرضية البحثية، وقلبها رأساً على عقب، أو عقباً على رأس! ليس لأنني أريدُ استباقَ مداولات الذّهن في معضلة ما، أو لتشكيل قناعات مسبقة كمدخل نقدي، ولا لتحقيق مخالفة منهجية تقليدية؛ وإنّما لأنّ القضية التي أناقشها في هذا الكتاب وهي قضية " الأجيال الشعرية" ليستْ هي كلّ البحث لكنها العصبُ الأساسيٌّ فيه. ولأنَّها كذلك فإنّ خُلاصة البحث أو بالأحرى مفهومي البحثي لفكرة "الأجيال الشعرية العراقية" سيغدو من الأهمية بمكان بما يجعله يحتلّ صدارة البحث ذلك أنَّهُ سيكون المدخل والخلاصة.

فقضية "الأجيال الشعرية" أُشبعتْ بَحثاً سواء بصيغها التقليدية "العقدية" أو حتى بنسبتها إلى حاضنتها الوقائعية أو شروطها التكوينية. لكنني هنا أطرح فكرة أخرى لمقاربة هذه الإشكالية من خلال تكييف محلي لوجهة نظر غربية حديثة لباحثين في علم "الأجيال" وباحثين في علم الاجتماع، لذلك رأيتُ وضع تصوري لمقاربة هذه الفكرة في الصدارة كخلاصة وتمهيد في الآن نفسه.

خلاصة: لأنها يمكن النظر لها بمعزل عن تاريخ تشكُّل الفكرة "

العقدية" عن الأجيال الشعرية في العراق. ويمكن في الوقت نفسه مقارنتها بتلك الرواسب الثقافية التي خلقت تصوراً مُحدَّداً لمفهوم "الجيل".

وتمهيد: لكي ينظر إلى "الجيل" الذي أطلقت عليه وصف " الجيل البدويّ" من خلال هذا الفكرة الأساسية التي قادت إلى تكوين هذا التوصيف ومراقبة مدى مقاربته للسيرة الجماعية والفردية للشعراء الواقعين تحت تأثير هذه الفكرة.

فبحسب ويليام شتراوس **William Strauss** ونيل هاو **Neil Howe** الباحثين في علم اجتماع التاريخ في كتابهما المشترك " أجيال – تاريخ مستقبل أمريكا الصادر عام 1992"[1] ومن خلال فحص خمسة قرون من تاريخ الولايات المتحدة منذ العهود الأنغلو أميركية إلى جيل الإنترنيت، فإن دورات التاريخ عادة ما ترتكز على أربعة منعطفات نوعية تعبرُ عنها أربعةُ نماذج بدئية مشكِّلةً استعارات كليِّةً لرمز إيقوني مُعين، ولتجسيد صور نوعية للأجيال المتباينة كلاً في رمزه الجماعي الأوسع، وهذه النماذج البدئية تتمثل في " نموذج البطل" و"نموذج الفنان" و"نموذج النبي" و" نموذج البدوي" وهي نماذج تتعاقبُ عادة وتتداخل أحياناً مُشكِّلةً في حركة تعاقبها وتداخلها هذه دورةً كاملةً لحقبة معينة في تاريخ الأمة.

وبعدَ رصد التحوُّلات القائمة على النقلات النوعية داخل الحقب بفعل نـزعات التمرُّد والتجاوز للقواعد القديمة ونظمها

1 Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069

على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والعلمية، وبفعل ظهور منعطفات رئيسية في التاريخ الأمريكي، يصلُ الباحثـان إلى أنّ الانعطافات الكبرى تحدثُ عادةً بعد برهة "الجيل البدوي" ليعيدَ المجتمعُ مساءلة نفسه عبر تكوينات ثقافية جديدة تتدخَّل في رسم طبيعة الصور النوعية للنماذج البدئيّة اللاّحقة.

ولذلك لا يمكن النظر إلى "الحقب" الزمنية في تواريخ الأمـم نظرةً واحدةً ثابتة ونمطية، خاصـة في واقـعٍ قلـق ومتغيـر ومُضطرب، بمعنى أن التحوُّلات الكميَّة والتدرُّج الرياضيّ للزمن، يرتبطُ عادةً بتدحرُجٍ وصعود في طبيعة النظرة إلى المحيط الـذي تجري فيه تلك الحركة، مرَّةً على شكل قفزة عميـاء، وأخـرى بصيغة طفرة محسوبة، وثالثة على هيئة مراوحة كناية عن سكون، أو حتى تقهقرٍ بصيغة الحركية.

وحين نتحدَّث عن "جيل" فنحن نتحدَّثُ هنا عـن نشـاط بشريٍّ نخبويٍّ في سياق وجود دولـة، ومجتمـع، وطبقـات، ومؤسسات مفترضة، إضافة إلى النخب والفعاليات، ليعبر هـذا النشاط عن الوجود النوعي والهوياتي لتلك الكتل والجماعـات والنخب بصيغ متعدِّدة تسعى لترسيخ صورة مرحلـة معينـة في سياق حقبة من التاريخ.

وخلال "برهة" معينة داخل الحقبة التاريخية من نشوء مكونات ذلك التعبير وخلفياته المعتملة في أحشاء اللحظة التاريخية المكثفة سنجد أن حواس "الجيل" تتداخل في استجابة تفاعلية على قدر كبير من التماثلِ الكمي، حيث يقرأ أبناء الجيل الواحد مجموعـة من كتب رائجة معينة تشكل ذاكرة ما، ويرى الأمكنة ذاتها في

حركية الواقع وفي مشهدية الشاشة والمسرح واللوحة، ويشاهد أفلامَ "المرحلة" ويسمع موسيقى ذات إيقاع مميز، لذلك فهو يكتب ويرسم ويصور ويعزف ويغني بلغة متقاربة وينفعل لا كوحدة عضوية منمَّطة وإنما كجماعة متعدِّدة المقاصد والكيفيات.

وفي العودة لمقاربة هذه الأصول الأسطورية الأربعة لدى "شتروس وهاو" في فكرة الأجيال في التاريخ الأمريكي لخمسة قرون ومقاربتها من فكرة الأجيال في عمر الدولة العراقية خلال قرن من الزمن. فإننا سنجري نوعاً من التكييف الضروري لهذه النظرية المستمدَّة من مناهج بحثية ومدارس فكرية عدة من علم اجتماع وتحليل نفسي للجماعات النوعية، ودراسة انعكاسات الأحداث على مسارات التاريخ، خاصة وإنَّ الانعطافة الرابعة تحققت بين عالمين متناقضين، لكنها جسدت تماساً عبر المحيطات والبحار، وضرباً لنسق الجغرافيا التقليدية في الاتصال والتواصل، تمثل في صدمة غزو أمريكا للعراق، بإنزال الدبابات الأمريكية من الجوِّ، وشحنها عبر البحر، لتدخل أرض السواد معلنة عودة الكولونيالية مرة جديدة بعد أن بدا، ولو على سبيل الظنِّ الغربي، أن الإمبريالية الاستعمارية القديمة تراجعت خلال برهة "الجيل البدوي" لكنها في الواقع شكلت فجوة حضارية و" مرحلة" انتقالية بين تاريخ الكولونياليات القديمة في المنطقة، وتاريخ الكولونياليات المعاصرة العائدة للتبشير ببداية حقبة جديدة "قرن جديد وعالم جديد" تعيدُ صياغته ومساءلته بنفسها وعلى وفق نظرية التماس العنفي لخلق "شحنة متفاعلة".

إنها إذن صلة أخرى بين أمريكا والعراق، صلة لا بمعايير الجغرافيا التقليدية، وإنما بمعطيات " العولمة" وصدمة الثقافات باستيقاظها على تصادمها الجديد، ليس الأمر غريباً إلى هذا الحدّ، ذلك أن الثقافة "الهلينية" كانت سباقة في خلق جغرافيا تماسها، بمجانتها "الهلنستية" فأرَّختْ لمرحلة من تاريخ المعارف واشتباكها أو تداخلها بعد احتلال الاسكندر المقدوني لأرض بابل وإمبراطورية فارس، في أول غزو غربي للشرق.

واليوم يعودُ التاريخُ ليتحدَّثَ عن صلة عنفية "بين جيلين" يتفاعلان في سياق "برهة" واحدة ومجال متداخل في جغرافيا ناشئة بفعل تضاريس " تاريخ قديم" لكنها تستحدثُ تضاريس أخرى لتاريخ جديد، وهما. جيلان ينتميان معاً في مرجعيات الوعي إلى عصر ما بعد الحداثة ذلك أن الغالبية من هؤلاء بحسب علماء الأجيال الحديثة هم مّمن ولدوا بين أعوام 1958 – 1982.

بيد أن دورة التاريخ من خلال تعاقب الأجيال وتداخلها تقوم على ثنائية اليقظة/ الأزمة، أو النهضة / التدهور، وهي تتكون من أربعة أمثلة تقريبية تمثلها صور كل من "النبي" و"البدوي" و"البطل" و"الفنان".

ومن المهم التنويه إلى أن إيقاع الأزمة / اليقظة الذي نركز عليه يرافق في العادة عملية ولادة الأجيال وترعرعها وصعودها ومن ثمّ انهيارها أو نجاحها في خلق انعطافات مغايرة، وهو يتصل منهجياً وفلسفياً وإلى حدّ كبير بنظرية مؤرخ الحضارات البريطاني أرنولد توينبي في فلسفة نشوء الفعل الحضاري أو الفعل الذي

يحسم تحديد مسار التاريخ وبناء الأمم من خلال ثنائية: التحدِّي والاستجابة.

ولذلك فإن هذا القانون التفاعلي السلوكي يتجلى بصيغ مختلفة تبعاً لنمط الشخصية المنبثقة عن نموذجها الأولي من مرجعيات الأجيال الأربعة الثابتة "فالنبيّ" على وفق هذا الفهم هو مثالي، يستجيب من خلال هذه الخاصية الذاتية، أما "البدوي" فعادة ما يظهر تجليه النوعي من خلال الخصلة " التفاعلية " بغضّ النظر عن طبيعة هذا التفاعل ومعياره ومستواه، فيما يتحصَّن نموذج "البطل" بخلاصة الروح "المدنية" في وقت لا يعبأ فيه "الفنان" كثيراً عند مواجهة هذا التحوُّل الخطير لأنَّهُ يعتمدُ الحلَّ التكيُّفي في الاستجابة لما ينشأ من تحدِّيات.

وفي الخلاصة سنجد أن "جيل الفنانين" مثلاً يجسدُ مقداراً نوعياً لتكيُّف الإنسان مع الأزمة، وقدرته على التجاوز والخلق، فيكونُ الصمتُ نوعاً من الوقاية والتكيُّف، وفي هذه الأزمة العابرة عادة ما يحاول "النبي" أن يكون إصلاحياً، و"البطل" مدنياً أما "البدوي" فيجنح إلى أنْ يبدو انتقامياً في تفاعله مع الوقائع خلال فترة الأزمة.

ولهذا تحدثُ المنعطفات بين حدَّي الأزمة / اليقظة، فتترك ارتجاعاتها مؤثرة بشكلٍ متباينٍ على كلِّ من هذه الأصول النمذجية الأربعة، تبعاً للأعمارِ العضوية البحتة، التي يَمرُّ بها كلُّ مثال من هذه النماذج، فأثناء مرحلة اليقظة يكون الأطفال هم "الجيل بدوي" والشباب هم "الجيل النبوي" وفي العمر المتوسط

– الكهولة- "الجيل الفنان" أما الشيوخ فهم يجسدون "الجيل البطل."

أما خلال فترة الأزمة فالأطفالُ هم "جيل فنانين" والشباب "جيل الأبطال" والوسط هم "البدو" والشيوخ "أنبياء"!

وإذا جاز لنا أن نؤسس لثنائية "اليقظة" "الأزمة" أو " النهضة" / "الأزمة" في الثقافة العراقية لتطبيقها على حركة الأجيال الشعرية خلالها، فيمكن اعتبار مرحلة الخمسينات والستينات وصولاً إلى السبعينات مرحلة النهضة, حيث العلمانية السياسية والاجتماعية، ونمط صراع ليس فريد القسوة، وإن اتسم بشيء من العنف السياسي، في مقابل مسيرة اجتماعية معقولة وسط ما وصلت إليه الحالة في العقود اللاحقة.

فيما يمكن اعتبار عقود الثمانينات والتسعينات وصولاً إلى اكتمال القرن وبداية القرن الجديد، هي مرحلة الأزمة، حيث ازدهرت المنافي والمقابر على حدٍّ سواء، وصعدت الدكتاتورية، واشتعلت الحروب وتعدَّدت أشكالُ الحصار، ونشطت الحركات الأصولية وتراجعت العلمانية.

وعلى هذا الأساس "الشتراوسي / الهاوي " المشترك نفصل أربعة أجيال في تاريخ الدولة العراقي منذ قيامها إلى انتهاء نموذجها القديم في 9 / 4 / 2003. ولنلاحظ هنا، وهو ما اشرنا له سابقاً، أن هذه الأجيال ليست متعاقبة داخل الحقبة ومتكرِّرة على مدى القرون فقط، إنها متداخلة كذلك وتبادلية مع حركة الزمن، وليست ثابتةً في نموذج واحد أو تبقى أسيرة

صورة نمطية محدَّدة، فالنبيُّ اليوم بدويٌّ غداً، والبدويُّ سيغدو بطلاً، وهكذا.

ومن المهمِّ هنا التأكيدُ على أنني أشير في تعيين نقطة البداية الافتراضية "للحقبة" إلى تأريخ زمنيٍّ مُحدَّد، مرتبط "بظاهرة" و"مرحلة" وبنموذج "بدوي" ما قبل الدولة، يتَمَفصَلُ عند "مرحلة" تاريخية جديدة تتمثَّل في الاحتلال البريطاني للعراق، بوصفها "منعطفاً" مفصلياً في تاريخ " العراق" بالمعنى الكيانيْ التاريخي، وتحوُّله بعد ذلك بقليل إلى كيان سياسي عبر تصوُّر كولونيالي للدولة، وبحدثين مهمين على الصعيد "الثقافي" الأول يتمثل في استشهاد الحبوبي (محمد سعيد الحبوبي 1850 ــ 1916) بعد تصديه لمواجهة مشروع تلك المرحلة وهو يجسِّدُ أوضح صورة لنموذج "البدوي " وأصْرَحَ تعبير عن فكرة المثقف ما قبل "الدولة"، والثاني ما سبقه في تعيين صورة أخرى للمثقف العراقي ما قبل الدولة، وهو المثقف المنفي متمثلة بالكاظمي (عبد المحسن الكاظمي 1865 ــ 1935) الذي يمتدُّ منفاه إلى ما قبل الدولة، ولم ينجح نموذج الدولة في استدراجه من "بداوته" العاصية والمهاجرة، للاندماج بمرحلة "البطولة" والانضمام إلى "الأبطال" المدنيين داخل الهيكل التنظيمي للدولة، ولا أن ينهي منفاه ونموذجه "البدوي"، فمات منفياً في مصر ودفن هناك ولا يزال.

ولهذا فحين نتحدَّث عن "الأجيال" فإنما نعني بداية مرحلة ثقافية تبدأ ما بعد "رحيل الحبوبي" و"منفى الكاظمي" بوصفهما آخر الرسائل القادمة مما اصطلح عليه "الفترة المظلمة" كالشعراء

حيدر الحلي وعبد الباقي العمري وجعفر الحلي وعبد الغفار الأخرس وسواهم.

ولأن الشعر هو الميراث الثقافي الأساسي ومستودع التجارب الشخصية والجماعية في تاريخ العراق، كما هو الشأن في التاريخ العربي بشكل عام، فهو النموذج الأنسب لمقاربة " أجيال الثقافة العراقية" خلال ثمانية عقود، مع ملاحظة أن هذه المقاربة هي عينة تَصلحُ أنْ يوسعَ مداها، ويعمَّم نموذجُها على مجمل النشاط الثقافي الإبداعي، الفكري والفني وحتى السياسي في تاريخ العراق خلال القرن الماضي.

أما على الصعيد السياسي، فإننا نبدأ "بتجييل" الثقافة العراقية ابتداء منذ قيام الدولة العراقية في العام 1921 وننتهي عند نهاية النموذج القديم للدولة العراقية في العام 2003 بعد الاحتلال الأمريكي للعراق، وهي ((حقبة)) زمنية تامَّة من الناحية اللغوية والاصطلاحية، وحائزة على الشروط الزمنية والوقائعية ذات المبدأ والمآل.

وعلى وفق هذه القاعدة العامة يمكن الانطلاقُ لتأسيس تقسيمات نوعية لأجيال الثقافة العراقية خلال حقبة الدولة القديمة.

تبدأ هذه التقسيمات من:

الجيل الأول: "جيل البطولة" وهو الجيل الذي ولد مع نهايات القرن التاسع عشر.أو قبل ذلك، والذي بلغ شبابه العضوي وعطاؤه الأساسي في الثقافة، مع نهوض فكرة " الوطن" خلال

ثورة 1920، وقيام نموذج الدولة العراقية في العام 1921، وهم الأجداد الذين عانوا وطأة الاحتلال البريطاني والمجاعات والقحط، والأوبئة المصاحبة للحروب، والثورات المسلحة "ثورة العشرين نموذجاً" وهؤلاء هم البناءون الأصليون والآباء الناكرون للذات في وضع بناء الوعي الأول. ويمثل الجواهري والرصافي والزهاوي والشبيبي أبناء هذه الفترة.

وإذا كان الحبوبي والكاظمي يمثلان عهدَ الملوك الأوائل، ملوك الديانات القديمة والأساطير والوثنيات، ونماذج الأيقونات الأولى الباهرة التي تتصل بنوع من المماثلة التقريبية مع نماذج كلكامش وحمورابي وسواهما، فإن الزهاوي والرصافي وصولاً إلى الشبيبي والجواهري، هم تواريخ الثقافة المؤسساتية، الثقافة البرلمانية، والنضالية، لدى الأوَّلين، وبُناة المؤسسات الثقافية لدى التالين، من المجمع العلمي الذي كان الشبيبي أوَّلَ رئيس له، إلى اتحاد الأدباء الذي كان الجواهري مؤسسه.

هؤلاء أيضاً هم الأبطال المدنيون بامتياز، فقد شهدوا ولادة الدستور العراقي، فانتقدوه وعملوا به، وهم "أبطال برلمانيون" جلسوا على مقاعد غير منابر الشعر (أربعتهم دخلوا المجالس البرلمانية ومجالس الأعيان) وتنافسوا واعتركوا في مساحات الدولة المتاحة. كما أسسوا المراكز الثقافية والتجمعات الفكرية.

الجيل الثاني هو "الجيل الفنان" وهو في تقسيمنا النوعي هنا يمثله "جيل الريادة" وما يتصل بها: السياب، والبياتي، ونازك وبلند، والبريكان وصولاً إلى سعدي يوسف، إضافة إلى علي الوردي، وفائق حسن، كنماذج ثقافية تمثيلية نوعية أخرى، وهم

الذين ولدوا إما بعد قيام الدولة العراقية وهم الغالبية، أو قبل ذلك بقليل، وعايشوا مرحلة تكون النسيج الأول للمجتمع العراقي بصيغته الإرهاصية الأولى وشهدوا في نضجهم الفكري والعضوي قيام ثورة 1958 وواكبوا الانتقال من العهد الملكي إلى العهد الجمهوري أي جانب مهم من مثقفي عقد الخمسينات. وهم جيل المشاعر القلقة والغامضة، يتاح لهم التعامل مع عهد من التنازع الداخلي والصراع الأيديولوجي، وأفراده ينشأون كأنهم محميٍّون بسلطات وتحت رعاية اجتماعية ومؤسساتية حتى يصبحوا زعماء ورواداً. وعلى الرغم من أنهم يرثون شيئاً من ميراث "البطولة" لقرب اتصالهم بالجيل "البطل" إلا أنهم في منتصف الطريق، يتّسمون بشيء من روح المساومة، وذلك في عهد الازدهار الروحي تحديداً، لكنهم سُرعان ما يتحوّلون إلى متشدّدين مع بداية ظهور الأزمات التاريخية.

الجيل الثالث المنقّح أو "المُعرَّق" عن طروحات "شتراوس وهاو" هو "جيل الأنبياء" وهو في الواقع جيل الآباء الأقرب لجيل الثمانينات في العراق كما سنأتي إلى تفصيله، وهم ولدوا وترعرعوا أطفالاً وصبية في زمن الازدهار إذ تزامنتْ سنواتُ طفولتِهم مع انبعاث المجتمع قياساً بتاريخ العراق خلال "الأربعينات والخمسينات" وقدموا إبداعاتهم في العمل السياسي والفكري والإبداعي خلال الستينات والسبعينات، وهم يتّصفون بثقة زائدة بالنفس تقتربُ من النرجسية وبامتلاك الحقيقة في اللاهوت والسلطة، في السياسية وفي الثقافة، كأيِّ أنبياء حقيقيين، لذلك سيكونُ من بين أبناء هذا الجيل، الدكتاتور

والشهيد، الشاعر والجنرال. والمبدأ هنا ليس الجنرال في الجيش أو الشهيد المقتول أو الدكتاتور في السلطة على وجه التحديد وبصيغة التجريد، وإنما المثال أو الصورة الأبرز لتلك التمثيلات.

والملاحظ أن ما يجعل أفرادَ هذا الجيل مُتمسكين بقلاع ذواقم، شعورُهم بأنهم كَبروا في بيئة هيأت لهم مناخَ رعاية مركبة، مما خلق منهم رجالاً مثاليين إلى درجة جعلتهم مستعدين للموت في سبيل ما يؤمنون به، خاصة خلال مرحلة الذروة أي "برهتهم" الأساسية، وهم يترعرعون في الحاضنة الاجتماعية القديمة كالأطفال المقدَّسين في حياة جديدة، ويبلغون سنَّ الرشد في عصر النهضة فهم شبابُها الحيويون، وفي الكهولة يتحولون إلى زعماء أخلاقيين، حيث تبدأ مرحلة الانحلال، وهم الرواد الحكماء في فترة الأزمة القادمة. إنهم الكناية الصريحة عن عصر الازدهار الذي لا يريد أن يصدِّقَ أنَّ بعدَ الذروة ثَّمة هبوطاً طبيعياً لمسيرة التاريخ.

الجيل الرابع الذي سنتقصى طبيعته ومعضلاته، ونركز على كشف تكويناته بتفصيل أكثر لأنَّهُ موضوعُ البحث هنا، هو "الجيل البدوي " في مفهوم النموذج البدئي أو جيل "الأكس" في الثقافة الأميركية، وهم أيضاً "جيل البوب" في الثقافة العالمية التي تجمع النزعات والميول الشبابية لمرحلة ما، وهم مغامرون ومتنوعون وغير مرغوب بهم ويتسمون بعلاقة تنازعية مع المؤسسات، وهم يكبرون تحت وطأة الوصاية المركَّبة، فهم أطفال "النهضة" أي أبناء الريادة والرواد، يكونونَ شباباً معزولين، وفي الكهولة واقعيين، لكنَّهم ما بعد الأزمة يصبحون شيوخاً قساة

ومبشرين بعصر بطولة جديدة، ربَّما يصبحون هم ممثلوهـــا في سياق دورة تاريخية جديدة. حيث تجري محاربتـــهم مـــن قبـــل "فنانيـــن" و"أنبياء" جدد وهكذا.

هؤلاء " البدو الحضاريون"، هم غيـــر مشاركين في صـــناعة الحداثة / القديمة، لذلك فهم يعانون من شدَّة وطأة تلك الحداثة على سلوكهم، مما يدفعهم إلى ردَّات فعل، تتسم بأنَّهـــا صـــفة جوهرية لنـــزعاهم، فيندفعون بتأثير هذه النـــزعات إلى البحث عن حداثتهم هم أسوة بما حصل لمن سبقوهم، وهـــم يعملـــون لأجل ذلك كجماعة متضامنة أو ذات شراكة وهدف في المرحلة الأولى، وقد يلجأون إلى الانتقام أو الرفض النهلستي أو حتى الميل نحو نـــزعة التدمير الذاتي حين لا تتناسب الصـــورة الداخليـــة للمجموعة أو لفرد منها مع ما هو متاح ومتوفّر مـــن ظـــروف خارجية.

عالمياً يعدُّ جيل "الأكس" أو جيل "ثقافة البوب" في أمريكـــا وأوربا التمثيل الموازي لهذا الجيل عراقياً، لهذا "الجيـــل" سمـــات "عالمية" مشتركة عبر متغيرات أساسية عاصرها، بينها نهاية الحقبة الاستعمارية القديمة، وانتهاء الحرب الباردة، والهيار حائط برلين تمهيداً لثقافة العولمة والتطبيع والقانون الدولي الجديد.

أما على مستوى العالم الثالث فتتسم المتغيرات بصعود قـــويٍّ للدكتاتوريات في عدد من بلدانه، ونشوب الحروب الإقليميـــة، والنـــزاعات المحلية، من حرب الخليج الأولى والثانية، إلى حرب أفغانستان، إلى حرب لبنان وحروب اليمن.

في العراق تتعاضدُ كلٌّ هذه العوامل الذاتية من حرب ودكتاتورية، ومن تأثيرات إقليمية متنقلة تجسدها تفاعلات الحروب الإقليمية وصعود التيارات الدينية من "الجهادية الإسلامية" في أفغانستان، إلى فكرة "ولاية الفقيه" وتصدير الثورة الإسلامية في إيران. وصولاً إلى المتغيرات الدولية التي ستطرق أبواب البلاد معلنة نهاية دورة "جيلية" كاملة واكتمال الحقبة وانغلاقها على نماذجها الأربعة، ومن ثم العود الأبدي إلى النموذج البدئي الأول، أي أعادة إحياء جيل "البطولة" وإعادة صياغة مفهوم الدولة والمجتمع صياغة جديدة.

ولهذا سنجد أن نموذج "الجيل البدوي" غير متوافق، ليس مع محيطه المؤسساتي فحسب، بل ومع تراث الدولة، ووصايا أجداده وآبائه من الأجيال السابقة، فهو لا يقرُّ بنموذج البرلمان الذي أسسه "البطل المدني" وهو لا يملك براعة "الجيل الفنان" في الامتثال والتمثل. وهو أيضاً غير معني بثورة "جيل الأنبياء" بكل ألوانها ولا يؤمن بحروبِهم رغم أنَّهُ عادة ما يجد نفسه مزجوجاً في أتونها.

وهو له حربه وله أمثلته وأمثولته، وله أيضاً نموذجٌ غير مدجَّن لفكرة الدولة، نموذجٌ غير متشكّلٍ بعدُ لكنهُ قائم على رفض ما هو مُتحقّق.

وهذا الجيل هو الباعث لإعادة إحياء " المهدوية " الإنقاذية في المجتمع العراقي، سنجدُ، على سبيل التدليل العابر ليس إلا، تنامي فرق سلوكية ومجموعات محلية متعدِّدة تقومُ أنشطتها وستراتيجتها على تمثل عقيدة الظهور "الشيعية " أي ظهور

المهدي المنتظر، وتقوم على استنهاض مقولات الملاحم والفـتن، وسنجد أن جميعَ من تبني الفكرة المهدوية خلال حقبة الدولـة العراقية بأكملها، وخاصة في مجال الممارسة هم نماذج شخصـية من هذا الجيل.

وهو بهذا المعنٍ "جيل" يأخذ من الدين أخبـارَهُ الأسـطورية وغيـر معني تماما بتواتر معاملاته وعبادته وفروعه الفقهية.

***

خلال التنازع بين النماذج البدئية للأفـراد والجماعـات في حركة التاريخ نحو إكمال واحدة من دوراته وإعادة صـياغات توجهات المجتمعات المحلية، تحدث أربعـة مُنعطفـات أساسـية يستغرق كل واحد منها حوالي الـ 20 سنة وتَصِلُ فًي النهايـة إلى الغاية نفسها عادة.

فالمُنعطف الأول يصل إلى مستوى "الذروة" الـذي يسـبق النهضة ويمهِّدُ لها، وذلك عبـر طور من التمدُّد الجريء للنشاط الثقافي والسلوكي، ليتحوَّل إلى حالةً تأسيسية، في نمط جديـد وليُصبحُ نموذجاً مُؤَسَّساً بعد أن يجرى تفكيك النموذج الـذي أسَّسهُ القُدماء.

الطور التالي هو طور النهضة القادمة حيث يأتي زمنُ التمـرُّدِ على الكتلة الأيقونية المُؤَسَّسة، عندما تصبحُ جماليـات النشـاطَ الروحيَ هي المعيار لتحديد طبيعة النهضة.

ثمَّ تحلُّ فترة مزدوجة من القلق والانحلال، أو القلـق الـذي يكتنف مسيرة "النهضة" ويمهِّد للانحلال، إذ يتزايد حسُّ القلـق

على ما أنجز باطِّراد، لناحية الشكِّ في طبيعة الإنجاز الثقافي الفكري النخبوي، وفي طبيعة السلوك الاجتماعي إزاءه، وهو يؤدي إلى نوع من الاضطراب الاجتماعي في ظل فردانية قوية، وتنافسٍ بين النخب والجماعات المحلية، وتنازع مع توجُّه المؤسساتٍ التي تكون مضطربة هي الأخرى على نحو متزايد.

وهنا يحينُ موعد المُنعطف الرابع أخيراً، وعصر الثورة بعد جيل كامل من الشكِّ والاضطراب, بفعل الأزمة التي وصل إليها المجتمع فيسعى إلى أن يُعيدَ تعريف طبيعتهُ الجديدة وأهدافه المستنبطة بعد دورة تاريخية مكتملة أمدُها ثمانون عاماً.

بعد هذا التلخيص لصور النماذج البدئية للأجيال الشعرية في العراق، قياساً إلى التحولات الاجتماعية المحلية في سياق دورات التاريخ، يمكننا أنْ نستقصي ملامح لصورة البطل المدني " المحلي" ممتزجة بصورة المثقف البرلماني متجسدة في أشعار تلك المرحلة بما تحمله من منبرية جماهيرية استنهاضية في شعر كل من الرصافي والجواهري ومحمد مهدي البصير ومحمد رضا الشبيبي وسواهم.

كما يمكن رصد صورة الفنان الإنساني التقدُّمي التنويري ممزوجة بشيء من المصالحة والمساومة والتعايش مع المتغيرات في تمثلات عديدة من شعر الرواد.

أما صورة "النبي الثوري" وريث النهضة، والمبشر بالتغيير، الشاب في زمن الازدهار، فسنجدها لدى شعراء جيل الستينات وبعض من شعراء جيل السبعينات.

لنصل إلى نموذج "البدوي الفوضوي" المتمرِّد والحرَّ حدَّ

إنكارهِ لفكرة المؤسسات، والذي تمثل الثمانينات وما بعدها عقوداً نموذجية مثالية لتقصي التمثيلات الهائمة لتلك الصورة الشعثاء.

وبينما ترتبط بنموذجِ "البطل" فكرة العهود السياسية ورسالات الأمة، والتحوّلات في بناء الدولة، ترتبط بنموذج "الفنان" فكرة الإنسانية والوطن والتنوير، وصناعة السلام والرخاء.

أما نموذج "النبي" فترتبط به فكرة الإصلاح والتقويم، والنقد لتبرير صعوده.

فيما يبدو "البدوي" أفصح قرين لفكرة التمرُّد، ونشدان الحرِّية، تحت وطأة الحروب الإقليمية والنزاعات المحلية العنيفة والحروب الأهلية.

لكنَّ هذه النماذج الأربعة ليست صوراً نمطية ثابتة لكلّ نموذجٍ أو هي معتقل نموذجي للفرد والمثقف، فعلى سبيل المثال وانطلاقاً من آخر جيل حالي، وهو جيل البداوة، فهو سيعدُّ جيل "البطولة" في الدورة التاريخية التالية، أي فكرة بناء الدولة العراقية ما بعد الكولونيالية الثانية، وسيولدُ منه جيلٌ فنانٌ وهو في واقع الحال جيلٌ موجود حالياً لكن إنجازاته لن تظهرَ قبل عقد من الزمن، حيث تولد فكرة الوطن بصياغة جديدة، وفكرة الثقافة باقتراح مغاير، والمساومة بين الوعي والتراث. ليمهِّدَ الطريق أمام أنبياءِ جُددٍ، فَبَدوٌ جددٍ وهكذا.

***

المنعطفاتُ الثلاثة الأساسية التي مهّدت للمنعطف الرابع الأخطر أي سقوط الدولة القديمة، ونشوء ممكنات جديدة "لدولة جديدة" فتتمثل في ما يلي:

المنعطف الأول: نهاية العهد العثماني وبداية الهيمنة البريطانية وإعلان قيام الدولة العراقية. والذي سيقود إلى إيجاد مجال حيوي لبداية الصراع المحلي، وبداية عصر الإيديولوجيات.

المنعطف الثاني: يلخصه تطور المشاعر والعواطف وتحوُّلها إلى أفكار، وازدهار فكرة النهضة من خلال ولادة الأيدلوجيات القومية والإنسانية: تأسيس الحزب الشيوعي العراقي، وحزب البعث خلال الأربعينات. وبداية التنافس الداخلي على صياغة "روح الأمة" والذي أدى بانعطافته الواضحة إلى قيام النظام الجمهوري.

أما المنعطف الثالث: فهو يتصل بالمرحلة ما بعد قيام النظام الجمهوري، والتنازع بين نموذج الدولة الإقليمية والدولة القومية، بين مقترح البلاد المفتوحة، والبلاد المحافظة. وهي "فترة" قلق الهوية الناتج عن صدمة الانقلاب العسكري وصعود الطبقات المحلية للمرة الأولى للتنافس على زعامة البلاد بعد أن ظلّت لأربعة عقود (ما يعادل نصف حقبة تقريباً أو نصف عمر الدولة العراقية) ظلت ذات مرجعية مرتبطة بسلالة "هاشمية" الأمر الذي سيؤدي إلى بداية عهد الاستبداد والدكتاتوريات المحلية بديلاً عن الزعامات "السلالية" التاريخية.

المرحلة الأخيرة تمثل مرحلة الدخول في **المنعطف الرابع**.

الأخطر في تاريخ العراق الحديث وهي تمثل بداية حرب الخليج الأولى: الحرب العراقية الإيرانية مرورا بحرب الخليج الثانية " احتلال صدام الكويت وحرب عاصفة الصحراء الأمريكية لإخراجه منها " وصولاً إلى سنوات الحصار، وانتهاء بانهيار الدولة القديمة بالاحتلال الأمريكي للعراق وهي زمن يستغرق 22 سنة بالتمام، وهي بالضبط "المدة" كما يراها علماء الأجيال الحديثة لنشوء المزاج العاطفي والعقلي وارتقائهما، لعمر الجيل الواحد لناحية المعاصرة والتداخل.

هذا هو عمر العطاء الأساسي "للجيل البدوي" أي العمر المحكوم فيه هذا الجيل بالتعبير الأساسي عن نشاطه وسماته وتوجهاته، وبهذا المعنى فهناك من هم "ثمانينيون" من الناحية التزامنية، لكنهم لا يندرجون في النسق التكويني "للجيل البدوي" لأنَّهم ينتمون بتعبيراتهم إلى " ثقافة أخرى" وهناك من هم يتَّسقون في بلاغيات "الجيل البدوي" ولكنهم ليسوا من "الثمانينيين" لأنهم لم يعبروا عن نشاطهم خلال "عقد" الثمانينات، لكنهم إما التحقوا تعبيرياً به، أو كانوا مشغولين في حياض أخرى من التعبير قبل أن يتمازجوا مع التعبيرات الجديدة، وهناك من هم "ثمانينيون بدويون" وهؤلاء هم الخلاصة النموذجية المعبرة عن نسق مختلط بين روح "الجيل البدوي" والأنماط البلاغية للعقد الثمانيني وسماته الثقافية والمزاجية.

أخلاقياً يمكن النظر إلى معظم أبناء الجيل البدوي من — شعراء الثمانينات — على إنه جيل يعاني من الانهيارات الدراماتيكية والصدمات النفسية، والتشتُّت في التزام المواقف وبناء الأفكار،

والاضطراب في تحديد الخيارات، وبذلك فهو يُعدُّ جيلاً انقلابيّاً سريع التأثر غرائزي الاندفاع. وربما ستسفر أية متابعة حقيقية لنماذج خطابية بيانية وعينات سلوكية لربع قرن تمثل الطور الثاني من أعمار الجيل – بين الشباب وعتبات الكهولة – ستسفر عن تبيان الشرخ الواسع في البنية العقائدية الرجراجة أصلاً لدى أبناء هذا الجيل، وهو جيل أنتمي إليه على كلِّ حال، وما هذا النقد إلا لتوصيف حالة عامة، قد لا أكونُ أنا، أو أحد سواي من أبناء جيلي تمثيلاً دقيقاً لها، ولكنْ هذا على العموم هو الواقع التحليلي الذي يعنى بالقواعد والتمثيلات البارزة ولا يحفل كثيرا بالاستثناءات والهوامش.

يمكن دراسة مواقف عدد من شعراء هذا الجيل وتبدُّلاتها السريعة حدَّ التناقض من الموقف من النظام الدكتاتوري، ثمَّ طبيعة الحماس غير المنضبط لدى الأغلبية منهم في الموقف من الاحتلال الأمريكي للبلاد. على أنَّ هذا الموقف الأخير هو موقف عام شمل جميعَ أجيال الثقافة العراقية تقريباً، لكنَّ الملاحظ أن حماسات "الجيل البدوي" اتسمت بروح "الثأر" بالاتجاه الأول، وبروح التفاعل حدَّ الاندماج والتماهي في الاتجاه الآخر، لم يكن ثمة ثقافة تسامح في الحالة الأولى، ولا نزعة جماعية للنقد والاعتراض في الحالة الثانية.

وفي التوغُّل عميقاً في البنية النموذجية "للجيل البدوي" لكشفِ الفكرة غير التقليدية المعهودة عنه في الصياغة "الخلدونية / الوردية" نسبة لكل من ابن خلدون وعلي الوردي، وإنما لتظهير الفكرة الأصلية الثقافية لا الاجتماعية للبدوي، لا بد

أولاً من نقد الفكرة التقليدية (عنِ البدوي) إذ أنَّ هذا النموذج الأصلي هو في الواقع أقام طويلاً، ولعله لا يزال كذلك، في صياغة خارجية، بل لا يوجد حتى الآن صياغة أخرى ذاتية للبدوي، بمعنى إنه نتاج أفكار الآخرين وتصوراتهم عنه، وإن تلك الأفكار والتصورات هي التي شكلت الملامح الأساسية لتاريخه الاجتماعي سواء في تصور المديني عنه، أو أفكار علماء الاجتماع عنه، أو في نظم الدين التي تجعله في مكان ما في الفقه والعقيدة على حدٍّ سواء، وكذلك في نظرة الإمبراطورية، التي تضعه في الغالب في جهة النموذج الملتبس بالنموذج بالبربري، وصولاً إلى فكرة الاستشراق، وفكرة المتثاقفين بالنقل الثقافي الاجتراري، لا بإعادة صياغة الأسئلة حول الثقافة وجوهر أفكارها.

فعلى الصعيد الديني توصف معارف البدوي عادة بأنها ذات مرجعية أسطورية، وإن روحانيته الوثنية المركبة تجعل منهُ باستمرار غيرَ قادرٍ على هضم واستيعاب النظم الدينية القائمة على مفاهيم مستقرَّةٍ.

أما المتمدِّنُ فيوصفُ على الأغلب بمعرفية متحصلة من مؤسسات تعليمية وكاتدرائيات ومساجد داخل أسوار عمرانية. ولذلك فإن البدوي في الفكر الإسلامي هو أشبه بكائن ناقص الأهلية، أو قليل الدين، ترجَّح عليه شهادة القروي والبلدي لدى جمهور الفقهاء المسلمين.

وعادة ما يوصف " البدوي" بالصياغات الاجتماعية التقليدية، المعتمدة على نظام الطبقات بأنه تدميري هادم في مقابل حضارة تقوم على العمران والبناء الهرمي.

وهنا ينبغي التفريق بين العمران بصيغة الحضـــارة، والآخـــر بصيغة المدنية، إذ ثمة فرق نوعي بينهما، لنفهم معضلة العلاقة بين البدوي والدولة بوصفها نموذج عمران مدني ترويضي، إذ يـــرى "هيجل" أنَّ الحضارة تبدأ من أوَّل بدوي متنقِّل إلى الزراعة، وهو ما رأه ابن خلدون قبله حيث رأى أن النمطَ العمراني البـــدوي سابق على النمط العمراني الحضري. لكن فكرة الدولـــة الـــتي نشأت مع أول حقل زراعيٍ كما يـــرى هيجـــل في " أســـس الفلسفة" نشأت معها أيضاً فكرة الزواج والعائلة والدين المـــنظم والممكَّن" من المكان"

من هنا نشأت فكرة الهيمنة، ممزوجة، مع إخضاع الإنســـان للأرض لشروط استقراره، نشأت معها هيمنة للزراعـــة الملكيـــة الخاصة وتعدد هذه الملكيات وتضاربها لاحقاً وهو مـــا أوجـــدَ أنواعاً جديدة من الصراعات الداخلية والخارجية وأوجدَ معهـــا قواعدَ صراعٍ وتصادم محدَّدة بين الجماعات المحليَّـــة الصـــغيرة، وكذلك بين الجماعات الكبرى.

فإذا كان المتمدِّن قد أعادَ إنتاج موارد الطبيعة بصياغة جديدة فإنه خضعَ في الوقت نفسه إلى قدر مُتعادلٍ تقريباً وربَّما أكبر من "التعديل" الاستلاب.

هذه العلاقة التبادلية الإحلالية لا تشـــبه العلاقـــة التفاعليـــة الداخلية بين البدوي والطبيعة، فهو متوحِّدٌ فيها، هو جزءٌ منها أو هو هي، وبينما يخاف البدويُّ من الاندماج بالمؤسسات المدنية، فإن المدني يبقى دائماً على علاقة غيـــر حسنة مع الطبيعة، ذلك أن الذعر المدني من الطبيعة يجعل من المستقبل الكوارثي هاجســـاً

داخلياً لديه، فيما يستعصي البدوي عن الاندماج في المؤسسات المحلية باعتبارها النهاية لبداوته.

ومع أن الأرضَ هي شكلُ حياته لناحية التحرُّك غير المحكوم بتصورات محدَّدة، إلا أنَّ التصوُّرات الخارجية عنه ثابتة، ويبدو أنها ستبقى كذلك.

و"البدوي المحلي" بلا وطنٍ يصيغُ له هويتهُ السياسية المستحدثة فهو صورة لشخص ما قبل الدولة، وهو في الوقت نفسه ليس "مواطناً" إذ لم تترسَّخ لديه هذه القناعة رغم أنه كان مُحارباً للدفاع عن حدود سموها له وطناً، وهو لم يتمتع بحقِّ المواطنة حتى وهو يقتل في الحدود الإقليمية التي لم يتدخل في اختيارها.

وقبل ذلك فشلت الدولة طيلة عقود في أن تجعله ذلك المواطن، رغم أنها أوجدت له حروباً ومجالات عنف متعددة، وطاردته كأنها تعيدهُ إلى بداوته وفوضاه الجميلة.

ثمة فرق جوهري وأساسي ينبغي الاحتراز له وهو الفرق النوعي بين البدوي والغجري، فالقاسم المشترك بين النموذجين هو الترحال والتجوال وعدم القدرة على الاندماج بالمكان بغياب روح التكيُّف الاجتماعي، إلا أنَّ هذه السمة الأخيرة تبدو متباينة إلى حدٍّ كبير بين النموذجين، فنتيجة مجاورة الغجري للمدن، وتركز ترحاله في المدن المأهولة، أوجدَ لديه روح المساومة مما قربه من روح الفنان، خاصة وإن الموسيقى والرقص وفنون التبصير وكذلك قراءة الطالع وتفسير المستقبل، ساهمت في تعزيز تلك الروح كنوع من أساليب الاتجار بالمواهب لدى الغجري،

كما ينضوي الغجر في نظام اجتماعي يعتمدُ، في نشاطاته السرية بمحيط المجتمعات المدنية المجاورة، على "هيكل المافيا" أي على أساس القدرة على اقتراف "الأفعال" أو " الاحتيال" أو ما ينظر له في سياق هذا التوصيف أو بالقرب منه، في المدينة التي تجري مجاورها، مع قدرة مضاعفة على التملص من وطأها الأخلاقية، كما تقوم بنية التفاعل من خلال المجاورة على "الإغواء" واستدراج سكنة الوحدات العمرانية، إلى خيام "الغجر" وعرباهم، لتلقي تسليات ومتع وتفاعل غير مألوف، بينما "البدوي" ينتظم أكثر في نظام "العصبة" و"ارتكاباته" المفترضة هي نوعٌ من النوازع الأخلاقية المحض لتأكيد وجوده الثقافي وهي تدفعه إلى المفاخرة حتى بجريمته غالباً.

ثمة أيضاً مسافة أخلاقية مفترضة بين الذكاء والاحتيال بين التوظيف النفعي للعقل وبين استخدامه كتعبير عن الهوية.

مثلما ثمة فرق بين النسب السلالي المضيع عن عمد، والمنتسب لأشجار في غابات كثيرة كما هو الحال لدى الغجري، وبين المحافظة على التسلسلية الطبيعية للنسب لدى البدوي والاعتزاز بهذا الاتصال العميق الغور من خلال شجرة نسب واضحة المعالم حتى وإن كانت وحيدة في الصحراء.

وبهذا المعنى فان "الغجري" هو تمثيل نوعي "للبدوي" ولكنه لا يصل إلى حدود التعريف المانع الجامع، أو البدل البلاغي والفكري للبدوي.

فالبدوي في كل حلّهِ وترحاله، لا أرض له ولهُ كلُّ الأرض!

لذلك فحريته قائمة على عدم الملكية الشخصية ولا استبدال الأفق والمدى، بالقرية والبلدة.

وهو دائماً كان على سفر ومع هذا ترسم له صورة ثابتة مقيمة في مكان ضيق من التاريخ، لا تسافر في المعارف والوقائع، ولذلك كان هو ضحية تاريخ الحضارات ولم يكتبْ أحدٌ تاريخ حضارته.

فالبدويُّ مُؤسس الهجرة قبل "النبي" فالأنبياء المهاجرون من إبراهيم إلى محمد، كان كلٌّ منهم بدوياً في "برهة" معينة ومكان محدَّد، قبل أن يصبحوا أنبياء في "برهة" تالية، ولذلك فإن البدوي يجسِّدُ نَموذجاً قديماً للحنين الأبديِّ الغامض لتلك البداية وللعودة إلى الهجرة الأولى.

وعلى هذه الأصول ذات الجذور الأسطورية يواظب "البدوي" على إعادة إحياء تلك السمات الأولى لشخصيته بوصفه المبتكر الأول للهجرة.

وعلى هذا الأساس ستكون أول هجرة واضحة، على أساس إعادة تمثيل " أسطورة البدوي" بين شعراء هذا الجيل، هي عندما خرجنا أنا والشاعر باسم المرعبي من بغداد إلى كردستان وكنا نترحَّلُ هناك بين حدود إيران وحدود سوريا طيلة شهرين في رحلة هروب لم تنته عند عبور نهر الخابور نحو سوريا، وعند ملتقى التفرق والشتات أعني (الماء) الذي يمثل إحداثيات أساسية في بوصلة البدوي.صادفنا: كلاً من شكر خلخال وعبد الزهرة الركابي والفنان المسرحي المرحوم عدنان نعمة الذي أعدم بعد

دخول الجيش إلى كردستان عام 1996، وهو ما فعله لاحقـــاً أحمد عبد الحسين قادماً هذه المرَّة من إيـــران وتتـــالى آخـــرون وآخرون من "الجيل البدوي" .

وفي الوقت نفسه كانت الصحراء الغربية تنفتحُ على حشـــد كبيـــر، من "بدو" بالفعل ثمـــانينيين بـــالقوَّة، مُتطلّعيـــن إلى صحرائهم القديمة التي لم تقدم لهم سوى أفق لرحلة هائمة أخرى عبـــر المحيطات. فكانت رفحاء، ومُخيَّماتٌ في صحراء مُمتدَّة، ستجدُ من هو أكفأ مني في التأريخ لها.

بل إنني شخصياً بقيت لثلاثة عشر عاماً بلا جواز سفر، ومع هذا عبرتُ الحدود باتجاه العراق مرتين وزرتُ بـــيروت مـــرَّات ومرَّات، كما يتنقَّب البدو والرعاة بالرياح ويعبرون الصحارى.

إنه الْمُغترَبُ المزدوج المنفي داخلياً وخارجياً، لا أرض الميلاد ولا أرض ميعاد، ولا مبعث.

عددٌ كبيـــر من شعراء هذا "الجيل" عبـــروا الحـــدود أو غامروا بعبورها وهم لا يمتلكون جوازات سفر.

إنهم "بدوٌ" لأنَّ تخوم حياتهم تقع بين الحرب والمنفـــى، بـــين جوقة الحطابين الذي يعدون ناراً لإحراق المستقبل، وبين المـــدن التي يصلونها ولا يجدون حياتهم، تماماً كحياة البدوي في الهجـــرة والترحال ومواجهة الأخطار في الأمكنة المفتوحة على احتمالات قاسية.

كأنَّ كلّ مسيرته داخل العراق كانت مجرد محطة لعبور وشيك وظل يفكر بذلك العبور كفرص تنتظر السنوح، لا أحـــد مـــن

"الثمانينيين" كانَ مَشدوداً إلى أرض أو تراب بالمعنى البدائي طالما أن كلَّ أرض هي أرضه، ولا أرض له حقاً!

وفي التراث فإن البدوي عالم بالمياه يعرف أين يجـدها، ولا يقلق كثيراً عندما تنفد مياهه في ضباب الرحلـة ولا ينخـدع بلمعان سرابها، لذلك يغدو البدوي صـعب المـراس صـعب التدجين.

أجيال، جاليات أينما حلوا فهم لم يشتركوا في صياغة مفهوم سياسي للوطن ولا حتى مفهوم مدني، فظل الوطن بالنسبة لهـم فكرة ماثلةً في مكان ما خارج الوعي الذي تصيغهُ المؤسسات.

شعراء الجيل البدوي، هم المحـاربون في فتـرة الأخطـار، والمطاردون المطلوبون في زمن تثبيت الولاء للسـلطة وترسـيخ النصر، وهم منفيُّون في ساعات تقييم المحاصيل والاستحقاقات، لهذا هم لم يكونوا مواطنين في الوطن، إلا داخل هذه التعـبيرات المتعدِّدة لصورة البدوي.

كم من هذه الأفكار يمكـن أن تقـارب أمزجـة جماعـة "الثمانينات" في الأدب والفن والنشاطات الاجتماعية المختلفـة؟ قد يخرجُ من يخرج هنا وهناك ليقول إن الفكرة الأساسية هنـا وهي علاقة الثمانيني بالمؤسسة لم تكن في الدرجة التي جرى بها تمثيلها بعلاقة البدوي. وأقول إنَّ كلَّ محاولات انـدماج جيـل الثمانينات في نظم وتجمعات مؤسساتية باءت بالفشل ولم تعمر طويلاً، وأضحت أكبـرَ نقطة عارٍ على "الثمانيني" نفسه وهـو يعيد تقييم وجوده الطارئ والشاذ في تلك المؤسسات، ذلك أن

إبرام أية صفقة مع "البدوي" يبدو مستقبلها كسراب الصحراء التي يعرفها البدوي جيداً ويعلم بها المدني أيضاً، وحين أخاطبُ بهذه العبارات أفراداً محدَّدين في هذا الجيل فإنهم سيهزُّون رؤوسهم إذا ما قرأوها، ذلك أنّ ندم البدوي يسكنهم حقاً، وقدرة الفنان على التبرير تمنعهم غالباً من السفسطة الزائدة، مثلما تمنعهم فكرة النبي غير المتوفر من الانتحار، أو فكرة البطل من ادعاء بناء غير موجود. لذلك كانت الفوضوية "الأنارجية" هي فلسفتهم للتعامل مع مؤسسات الدولة على أساس القاعدة الذهبية للفوضويين التقليديين التي ترى في الدولة مجرَّد شرٍّ لا بدَّ منه.

وإذا كانت الفوضوية بالمعنى الفلسفي لـ" الأنارجية" تعني الانحياز إلى "مجتمع اللا دولة" وفق رؤيا عقلانية، وبينما يُعدُّ "البدوي" الأكثر حنيناً لفكرة الأسطورة في رفضه لمنطق الاندماج في الكتلة البشرية داخل أسوار العمران المؤسساتي، فإنّ "شعراء الثمانينات" وبسبب من الشروط التاريخية التي رافقت ولادتهم الثقافية والإبداعية لم يجدوا في العقلانية الفوضوية أكثر من تأكيد على لا عقلانية "البدوي" وفوضاه غير المعقلنة.

كانَ جيلاً متحدِّياً للعقائد بشكل واضح، لكنَّهُ منحاز للعدالة كقيمة أخلاقية دون ترتيب إيديولوجي، حتى وإن جاء هذا التحدِّي بدافع تحوُّل المجتمع إلى كتلة عقائدية واحدة تقريباً وغير متجانسة بسبب الدكتاتورية.

لذلك تنوس صورة البدوي الثمانيني في هذا المشهد بين بطلٍ ووغدٍ، كائنٍ قذرٍ، ورجلِ قِيم، صلبٍ ومتوحشٍ.. وهذه في

الواقع هي الخلاصة التفكيكية لصورة الشاعر الثمانيني بل المثقف الثمانيني عموماً في العراق.

أخيـــراً، ينقل ابن خلدون فكرة عن تحصيل البدو لأســـباب معيشتهم بقوله أن أرزاقهم تنشأ عادة تحت ظلال رماحهم، هنا يمكن استبدال الرماح بالأقلام على سبيل المجاز التعبيري للبـــدو الجدد بدو الكتابة اليوم المحاربين بالأمس.

عقدة الجيل وأجيال العقود

ينفرد الوسط الثقافي العراقي ـــ الشعري تحديداً ـــ بتقاليد وخصائص وأخلاقيات لا يكاد يشبهه فيها أيٌّ وسط ثقافي عربي آخر.

ومن تلك الخصائص تبرز مسألة الأجيال الشعرية كإحدى أهمِّ صور العلاقة بين قصيدة وقصيدة، بين شعر وشعر، وبين رؤيا وأخرى، لذلك فقد استولدت عن مصطلح الأجيال مصطلحات اشتقاقية دخلت راهنَ النقد الأدبي في العراق.

ولم يكن مصطلحُ الأجيال وارداً أو متجذّراً في الشعر العراقي ونقده، فلم يكن الشعراء يُنسبون إلى عَقد مُعين كالثلاثينات والأربعينات والخمسينات، بل ما كان معروفاً هو إلحاق الشعراء بتيارات ومدارس شعرية ـــ التقليدية أو الرومانسية أو سواهما ـــ لا إلى جيل عقدي، بل أن شاعرين مثل محمد سعيد الحبوبي – 1916 والجواهري 1997 من الممكن أن ينسبا إلى تيار شعري واحد هو الكلاسيكية الجديدة رغم أنهما لا ينتميان إلى "جيل شعري" واحد أو إلى عقد زمني معين.

كما قد يُنسب الشعراء لمراحل معينة تيمُّناً بحدث ما، أو ربطاً بفترة تاريخية، أو لحظة مفصلية كشعراء "الفترة المظلمة" أو شعراء ما بين الحربين العالميتين.

فمن أين جاءت هذه التسمية: (جيل) للشعر العراقي؟

ومن هو ـــ بين الأجيال ـــ مرتكبها الأوَّل؟.

قبل أن نتقصى دلالة مفردة "جيل" وما تذهب إليه من معان لغوية أو اصطلاحية، من المهمِّ أن نشيـــرَ إلى ارتباط مصـــطلح "جيل" بالشعر دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى من جهة، وارتباطه من جهة أخرى بالعقد أو التقسيم العشري للحقبة تعبيراً عن البعد الزمني للمصطلح.

ومع أن النقاش لم يحسم ـــ ولا أظنه سيحسم ـــ في ما يتعلق بالاتفاق حول المصطلح، إلا أن الواقع يشيـــرُ إلى أنهُ قد جرى تثبيتُ المصطلح في الغالب من الكتابات النقدية الحديثـــة الـــتي تشتغلُ على الشعر العراقي الجديد.

ونحن هنا نحاولُ أن نتعقبَ مُشكلة المصطلح واستخداماته التي استقرَّ عليها قبل أن نخلُصَ إلى إعطاء مفهوم جديد/ مختلف لهذا المصطلح، وهو مفهوم قابل للنقاش ويمكن إعادة مراجعته علـــى وفق السياقات التي حاولت ربطه بها.

لغوياً: جاء في لسان العرب تحت مادة جَوَلَ "الجيـــل: كـــلُّ صنف من الناس، التركُ جيلٌ والصينُ جيلٌ والرُّومُ جيلٌ، وقيـــلَ: كلُّ قومٍ يختصُّون بلغة جيل".[1]

وزمنياً: حدَّد ابن خلدون مفهوم الجيل بأربعين سنة. جاء في مقدمة ابن خلدون "الجيل هو عمر شخص واحد مـــن عمـــر

1 وفي جمهرة اللغة لابن دريد الجيل تعني "الأمة من الناس".

الوسط فيكون أربعين الذي هو انتهاء النموِّ والنشوء إلى غايته".[1]

إذن كيفَ تهيأ لهذه المفردة أنْ تخرجَ من كونها تمييزاً لصنف من الناس، وتعريفاً لأمة من الأمم، إلى تخصيص مجموعة من الصنف والنخبة داخل الجماعة (الشعراء) وتقسيمهم إلى أجيال؟ ولماذا اختزل الزمن الدلالي للمفردة من أربعين سنة — كما عند ابن خلدون — إلى عشر سنوات — كما هو حادثٌ في الشعر؟.

---

1 مقدمة ابن خلدون مقدمة ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون بن محمد الحضرمي) جزء 1 صفحة 170 (دار القلم بيروت الطبعة الخامسة 1984)

انتقال المفهوم من فضاء الأمة إلى دائرة الجماعة

كانت مرحلة الستينات في العراق أرضاً أولى لإنبات هذا المصطلح.وهي عهد نشاط سياسي في العراق امتدَّ في حمى التعدُّد الأيديولوجي الذي ولَّد صراعاً مريراً انعكس على مجمل التاريخ السياسي للعراق لاحقاً، فحلت عقلية الإلغاء والتهميش والمحو، بدل عقلية الحوار وحرية الاختلاف. سادت الإبدالات وانسحبت المقترحات، لذلك كان "الجيل" صورة أخرى من صور الاستظهار بالكتلوية، والنزوع إلى كيمياء الجماعة، في مجتمع لا مكان فيه للفرد بفرديته وكيانيته الخاصة وخلاصة وجوده، ولا ينظر إليه خارج كونه مُلحقاً بأصل (الجماعة) ولا إطار له خارج هذه الجماعة وبمختلف تسمياتها.

ولعلّ مجلة الكلمة (أصدرها حميد المطبعي وتولى تحريرها موسى كريدي) هي أول مجلة ارتبطت بمرحلة الستينات كمشروع ونشرت نتاج شعراء هذه المرحلة، وأطلقت عليهم اسم: جيل الستينات.

أيضاً شهدت الستينات صورة أخرى من صور الجماعة الشعرية بالصيغة "الكتلوية" اتسمت هذه المرة بتنميط جغرافي مكاني، في ما اصطلح عليه "جماعة كركوك" فاضل العزاوي، مؤيد الراوي، سركون بولص، صلاح فائق، أنور الغساني، الأب يوسف سعيد، وجان دمو) كذلك ضمن مشروع ثقافي تمثل في مجلة (شعر 69) رغم قصر زمن صدورها. إذ يلاحظ ــ بدءاً من اسمها ــ ارتباطها بالمرحلة الزمنية، ومحاولة أيجاد صلة بالثورة الشبابية العالمية من جهة، وتأكيدها على أسماء الشعراء الستينيين

من جهة ثانية، وكذلك تصديها ومساءلتها للرؤيـــة التقليديـــة للشعر.

وكان "البيان الشعري" الذي كتبه فاضل العزاوي ووقعه إلى جانبه الشعراء: سامي مهدي، وخالد علي مصطفى، وفـــوزي كريم، ونشرته مجلة (شعر 69 في عددها الأول) أوضح صـــورة لانشطار القبيلة الستينية حيث تجلى في الاختلاف حـــول مـــا تضمنه "البيان الشعري" وكان هذا تمهيداً لانشـــطارات تاليـــة ستصبح فيما بعد سمة أخرى من سمات النشاط والإنتاج الشعري في العراق.

لم يقف مصطلح "الجيل الشعري" عند حـــدود التصـــنيف التاريخي لجماعة ما، بل تعدَّاهُ إلى تصنيف نوعي داخل الجماعـــة نفسها، وهو ما أوجد جدلاً على أكثر من اتجاه بـــين الســـابق واللاحق، بين الحالي والتالي من جانب وبين اتجاه وأخر في الراهن نفسه، بين معلنه وكامنه، وكذلك بين امتدادات وانعطافـــات، تقاطعات وتوازيات داخل الجيل الواحد.

هنا لابدَّ من الإشارة إلى أن الجدل القائم بين الأجيال أخـــذ منحى إبدالياً لا اقتراحياً، متأثراً بجدل الأيدولوجيا، بمعنى أن كلَّ جيل يأتي ليعلن عن نفسه بديلاً لما سبقه. ولا تشرق شمسُ أبديته إلا في غروب وانمحاق شمس السابقين. كان الستينيون أوَّلَ مـــن ارتكبَ هذا الخيار القاسي الذي سترتدُّ قسوته عليهم مع الأبدية السبعينية!

مع السبعينيات، أخذ الصراع الأيديولوجي يتعمَّـــق أكثـــر،

داخل الوسط الثقافي، منطلقاً من مقولات الاختلاف الستينية، متجدداً في كل ما يرسخ الخلاف، خالقاً ـ في الوقت ذاته ـ خيارات معزولة عن بعضها، وعازلة عن سواها، مجذِّراً ثنائية الصراع الستيني بما يؤصل هذا الصراع ويجعل منه علامة أخرى في تاريخ القسوة.

كانت الجماعات أو التكتلات، داخل الجيل الواحد، (في الستينات والسبعينات) تمثيلاً لنزوع أيديولوجي ونفسي أكثر من كونها كناية عن اختلاف في الرؤيا الإبداعية أو في الافتراضات النصِّية.

مِنْ هنا بدأ التيَّاران السياسيَّان الرئيسيان في العراق "القوميون والمارَكسيون" يجذِّران النظرة الكتلوية للإبداع وصار لكل منهما شعراؤه الذين يتبناهم، ويروج لقصائدهم ويبشر بهم كتيَّارا!.

ومثلما انشطر الستينيون شيعاً وقبائل، وتفرَّقوا في مواقعَ شتى، انشطر ـ تناسلاً عنهم ـ شعراء السبعينات الذين كان أول ظهور جماعي لهم في العدد الثالث من مجلة الكلمة ـ أيار 1973 وتحت تسمية (ما بعد شعراء الستينات) وفي العدد الخامس ـ أيلول 1973 تنشر الكلمة ذاتها (دعوة لكتابة القصيدة اليومية، تحويل الحلم الفردي إلى حلم جماعي)، وقد وقع الدعوة ثلاثة شعراء سبعينيين هم: غزاي درع الطائي، خزعل الماجدي، وعبد الحسين صنكور.. كانت الدعوة بيانا مبتسراً، سريعاً وقصيراً يكشفُ عن تسرُّعٍ في الإعلان، أكثر مما يكشف عن وعي حقيقي للاختلاف، ولو قورن هذا البيان بالبيان الشعري لجيل الستينات لبدا مثيراً للتندُّر وحتى السخرية حقاً،

ذلك أنه جاءَ مُخالفاً لا مختلفاً! وكأنهُ مكتوبٌ بردَّة فعل على مقولة (الكون المهجور) ومقولة (الحلم الفردي) اللتين ركّز عليهما الستينيون في تعريف رؤيتهم الشعرية للعالم، فوضع السبعينيون في بيانهم مقولتي (اليومي) و(الحلم الجماعي) بإزاء مقولتي الستينيين السابقتين.

وإذا كان الصراع (الداخلي) بين الستينيين ذا طابع أيديولوجي فإن صورة هذا الصراع قد خفتت نوعاً ما بين من بقي في العراق من "الستينيين" و"السبعينيين" بفعل الفراغ السياسي الذي انتهت إليه الحياة السياسية في العراق تحت سلطة الحزب الأوحد، وبذا حسم الصراع الأيديولوجي بالعنف والقسوة، وكان لذلك انعكاسٌ على الثقافة في الداخل، لتتغير آليات الصراع بين من بقي، في الداخل، من شعراء ستينيين وسبعينيين، وتنصبُّ مفرداته ـ الصراع ـ حولَ استئثار الستينيين بالسلطة الثقافية، واستحواذهم على المراكز والمناصب الثقافية في المؤسسات، وتفردهم ببطاقات الطائرات وحقائب السفر والمهرجانات والفنادق الفخمة!.

ولابدَّ من الإشارة هنا إلى أن السلطة كانت تراقب هذا الصراع وتغذيه ـ أحياناً ـ عنِ طريق ترجيح مجموعة " جيلية" على أخرى لأنه يضمنُ لها شكلاً من أشكال النظرة الفئوية للعُصب والنخب داخل المجتمع، تعوِّضُ بها غيابَ المشروع السياسي الآخر من جهة، وما يمكن أن يوفره هذا الصراع من مساحات لتطهير وامتصاص الفورة والرفض لما كان يجري آنذاك.

وواقع الحال يشير إلى أنه في تلك المرحلة لم يبقَ ثَمَّة صراعٌ لا (جيلي) ولا (جيني) بين من بقي من (أنبياء ستينيين) و (أمراء سبعينيين) في قبيلة واحدة، ذلك أن شعراء السبعينات كانوا سبَّاقين إلى تبني الإرث الأيدلوجي المنتصر في الساحة، وربما ساهمَ بعضُهم في تحقيق "انتصاره التاريخي " فإذا كان خزعل الماجدي من بين أوائل شعراء السبعينات الذين وفَّروا لقصائدهم غطاء نظرياً يضعهُ في سياق عقائديٍّ مُعين، وذلك من خلال بيان القصيدة اليومية، الذي وقعَّه مع عبد الحسين صنكور، وغزاي درع الطائي، صاحب مجموعة "وردة لعيون ليلى البعثية" ونشر في مجلة الكلمة، عندما جعل من مهمة القصيدة "أن تكون بمستوى التعليم السياسي والأسلحة المقاتلة" فإنّ عدداً من مجايليه ذهبوا إلى تعزيز "القضية" في الخطاب الجمالي للأدب بتمثيل جانب من التوجه " القومي" وتجسيد "روح الأمة" في قصائدهم.

وقد تبدو هذه الخطابات التي استخدمها بعض شعراء السبعينات موظفة في سياق مواجهة نموذج عقيدة مقابلة أرادت من الشعر، أن يتجاوز حدود الأمَّة نحوٍ العالم الشيوعي. إلا إنها في الواقع شئنا أم أبينا كانت تمثل نوعاً من التماهي مع الخطاب السياسي لعقيدة السلطة وتستفيدُ من ترديده لخلق شرعية ثقافية وتحقيق كينونة محميَّة ومُسندة بوسائل التعبير داخلَ المشهد الثقافي العام.

يقول كمال سبتي في سياق التدوينِ الجمالي لـ "بعث الأمة من رمادها واحتراقها" في (قصيدة ظل شيء ما) من مجموعته التي تحمل العنوان ذاته:

خذونا سُلّماً لتروا حُشوداً من أفاعٍ حولَ وردَتِنا

وتبكي غيــر أنَّ الدَّمعَ مُنتفضاً

سيرسمُ شكلَ أمَّتنا

فهذي نقطةُ الإبْحار

....

هي طفلةُ الآفاقِ أمتُنا الحزينة

إنْ تقتلوا إنْ تحرقوا

فهي القتيلةُ عندما تحيا

احتراقُ النجمِ في الصَّحراء

أمتُنا المسافرةُ الحزينة)

أما زاهر الجيزاني وهو أهمّ صــوت شــعري بــين شــعراء السبعينات ممن بقوا في العراق خلال الثمانينات فيقول في قصيدة (أرِّخ الآنَ يا غصنُ) من ديوانه الأوَّل تعالي نذهب إلى البــرية:

(أرخِ الآنَ يا غصنُ

كيفَ تفرَّقَ شملٌ

وكيفَ نأى الودُّ ما بيــنَ

أقدارِنا العَربيِّة

إرِّخ الآنَ يا شاطئٌ

هلْ سَمعنا صدىً

أطبقَ الصمتُ أمْ نسجَ العنكبوتُ

على الأمَّة النبوية)

أو حيـــن يستعير مقطعاً شعارياً مأثوراً" للشـــاعر ســـليمان العيسى:

أمة العرْبِ لنْ تموتِي.

وإني أتحدَّاك باسمها يا فناء.

لكنَّنا نشيـــرُ هُنا إلى أنَّ الجيزاني هو نموذج للشاعر المتحـــوِّل من "جيل" إلى "جيل" آخر بمعنى تحوُّله النوعي والفني من قـــيم "الجيل النبوي" وأمثلته الصارمة في النظر إلى الذات والعـــالم، إلى ارتكابات " الجيل البدوي" وانفلاته من أسرِ النموذج النبـــوي اليقيني.

أما سلام كاظم فذهب نحو إلقاح التنظير بالنصِّ فهو يدعو في المقدمة التي قدم بها إلى جانب منذر الجبوري كتـــاب (أناشـــيد المحارب - قصائد شابة من وحي قادسية صدام - 1982) إلى "التأمل في حالة الأمة من أجل بزوغ فكر الثورة العربية" داعيـــاً إلى أن يعبـــرَ كلُّ شاعر عن مصيره الفردي المصغر عن مصـــير الأمة بكاملها."

ولعلَّ التمثيل الأدبي لهذا الكلام نجده متحقِّقاً بالصيغ الجمالية التي دعا إليها والتي قدم فهمها لها في عبر النـــهوض "الرمـــزي للأمة" من خلال "البطل الفارس" في قصيدة "تفاحة العنقـــاء" في مجموعته (دخان المنـــزل):

يا أوَّلَ الرحيلِ

ياتفاحةَ الخرابِ

رائحةُ العنقاء في ثيابي

يقومُ من حجارتي مُحاربٌ

وخيمة مضاءة بالدَّمِ والدُّخانْ

يمسحُ عن أهدابِه مَخاوفَ الطِّعانْ

ويعتلي الزَّمانْ.

....

باسمِ هُبَلْ

لغربةِ العَرَبْ

في خاتَمِ السُّلطانْ

قلبي قَصَبْ

لربَّما سيقطفونَ فُجأةً،

بالرِّيحِ والرِّماحِ والغَضَبْ

....

لربَّما سيصنعونَ فُجأةً

من دمي الموقدَ والدُّخانَ واللهبْ

قلبي قَصَبْ.

يا غيمةً يطوفُ في عَتمتها اللهُ والعَرَبْ.

لا أريد من هذه التدليلات والنصوص، إدانة أحد أو اتهامه أو ترجيح أو انحياز أيديولوجي ما، ولا أرجو أن يُفهم شيء من هذا، فأنا لست معنياً بهذا كله، والنقد في هذه الأمثلة لا ينحو إلى تقليب دفاتر قديمة بقصد الإدانة، أو تصفية حسابات غير موجود أصلاً بيني وبين هذه الأسماء، وإنما يتوخَّى نقدي لها تقديم شهادة على مرحلة، ذلك أن النصوص نفسها قد لا تتحمَّل إضفاء تهمة قدر انطوائها على موقف. وكذلك فإن مجمل سيرة الشعراء أصحاب النصوص أعلاه، تستحقّ شيئاً آخر غير الإدانة والتشنيع[1]. غير أن ما نريد الذهاب إليه هنا هو أنّ شعرَ السبعينات ظلّ حتى منتصف الثّمانينات مَشحوناً بجرعات مُضاعفة من العقيدة الستينية "العقيدة النبوية" التي تجعل مَن جيل ما يقينياً في خلاصاته ومقدَّساً في خلائطه وملوكياً وأميرياً في خطاباته. أعتقدُ أنّ "جيل السبعينات" في تسميته الأولى جيل ما بعد الستينات أقرب إلى الواقعية من تسمية (جيل السبعينات) وهو نوع من الإضافة التراكمية للمرحلة الستينية، بل

---

1 تضامن عدد من شعراء السبعينات من كانوا يعملون في مجلة الطليعة الأدبية مع شعراء الثمانينات، خاصة زاهر الجيزاني، من خلال كتاب "الموجة الجديدة" وفي حماسته لنشر الملفات والقصائد لشعراء الثمانينات، وكذلك كمال سبتي في عموده الإسبوعي بجريدة القادسية" كلمات في المهب" وسلام كاظم بحواره في مجلة ألف باء مع ثلاثة من شعراء ملف فضاء شعري هم: محمد مظلوم ومحمد تركي النصار وباسم المرعبي.

أنَّ مُصطلح "الأدب البعثي" هو مصطلح ستيني بامتياز1، وقد طوَّره السبعينيون عبر الكلام عن جماليات بلاغية وفنية في تجسيد تلك الروح، إلا أنَّ " شعراء السبعينات" وابتداءً من النصف الثاني

---

1 ذكَّرني الشاعر زعيم النصار بأنَّ مالك المطلبي هو صاحب الابتكار الأول لمصطلح "النهوض الفني البعثي" وذلك في مقدمته لديوان "مثنى حمدان العزاوي" الذي حققه المطلبي نفسه. ومثنى العزاوي أحد البعثيين الذي هاجموا وزارة الدفاع في انقلاب 8 شباط 1963 حيث قتل خلال الهجوم ورثاه رفيقه محمد جميل شلش.

ويقول المطلبي في تقديمه لأعمال العزاوي الشعرية ما يلي: (في عام 1967 طبعت مجموعة " مثنى حمدان العزاوي ": " لن تراني الضفاف" أي بعد أربع سنوات على استشهاده وكانت محاولة تتسم بنقطتين أساسيتين:

* الأولى: التحدي.

* الثانية: التأكيد على نتاج حزب البعث العربي الاشتراكي.

أما التحدي فهو " نهوض البعثي" بعد أن أرادت ردة تشرين وزعمت أنه وئد.) ويضيف المطلبي (..وأما التأكيد على نتاج الحزب الفني فانه جاء في مرحلة اتسمت بمبادرة كثير من الكتاب والشعراء البعثين لتسجيل حضورهم وظهرت مجاميع عديدة لشعراء بعثيين: ظهر لمحمد جميل شلش ديوانا الحب والحرية، وغفران، ولسامي مهدي رماد الفجيعة ولمالك المطلبي سواحل الليل، وكان استجابة لنهوض البعثي الفني الذي أعقب ردة تشرين الثاني السوداء.) (راجع: قصائد عربية – المجموعة الكاملة للشهيد مثنى حمدان العزاوي) تقديم وتحقيق مالك المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية – طبعة أولى بغداد 1976.

من الثمانينات وجدوا أنفسهم في سياق آخر وأعادوا تعريف كياناتهم الفردية، من خلال المرور بتجربة الجحيم الشخصي والعام في الوقت نفسه (الحرب) بوصفها مطهراً من لوثة العقائد اليقينية. ينسحب هذا الحكم إلى درجة كبيرة، وإن بشحنات وموجات مختلفة، على شعراء السبعينات ممَّن غادروا العراق فلم يدخلوا "جحيم الثمانينات" لكنهم مرُّوا من مطهر آخر ربما كان أقلَّ تكلفة لكنَّهُ انطوى حقاً على تجارب لا تخلو من طعم المرارة ونكهة المحنة، وهي تجربة المنفى، والتنقل بين مناطق البؤر الساخنة والحروب الأهلية والعرقية والعقائدية من بيروت إلى عدن وقبرص.

***

زمنياً وُلد أغلب شعراء السبعينيات في النصف الأول من الخمسينيات، بينما وُلد أغلب شعراء الثمانينات في النصف الأول من الستينات. وعملياً كان هذا الفارق الوجيز من العمر العضوي بين الجيلين " المفترضين" وفارق السنوات العشر بين العقدين، وهو المسافة التي أريد لها أن تكون نوعية، بين "جيل" وعقبه، يستدعي صِيغاً شعرية جديدة وتحولات فكرية واجتماعية وسياسية، تستدعي مسافة فيزيائية أبعد مما توفره السنواتُ العشر. أما إبداعياً، فيُمكن القول أنَّ الستينين، والسبعينين كذلك، ولدت تجاربهم في ظلّ صراع سياسي لم يعشهُ الثّمانينيون الذين ولدوا جنوداً على الصعيد "الحدثي" وبدواً على الصعيد التاريخي! إذ أنّ بداية تجربتهم الشعرية ترافقت تماماً مع تجربة دخولهم الحرب بينما كانت علاقتهم بالمؤسسة الحزبية وبنظم السلطة مُنفصمةً إلى حدٍّ بعيد.

لَم يُعلن الثمانينيون أنفسَهم جيلاً في البداية، ولعلّهم يَمتازون عن شعراء العقدين السابقين بأنَّهم لم يصدروا أيَّ بيان شعريٍّ، كما لم يكثروا الادِّعاء عن مُنجزات ومَشاريع شعريةً غير متحققة، لكنَّهم كانوا كثيري الكتابة والمغامرة حياة وشعراً، كثيري التحاور والقراءة، قليلي النشر والتنظير. وتلك واحدة من سمات "الجيل البدوي" التي ستبقى ملاصقة لأفراد من هذا الجيل لسنوات لاحقة.

ومع ذلك، فقد ظهر كثيرٌ منهم في صيغ الملفات الشعرية الفردية، أو الجماعية من خلال مجلة "الطليعة الأدبية" التي قدمت معظم، إنْ لم نقل جميع، شعراء الثمانينيات وترافقت مع تلك

الملفّات، أحياناً، شهادات فردية لبعضهم تمثل فهمهم لإشكالات: الحداثة، التراث، القصيدة، اللغة الشعرية، وسواها. هذه الشهادات تعبرُ ــ على كلّ حال ــ عن رؤيا خاصة لما هو قائم من أسئلة في الحوار الثقافي.

كانت "التيارات" داخل شعر الثمانينيات مَظهراً آخر من مظاهر التعدَّد والتنوُّع الذاتي، فقد كانت هذه التيَّارات، وتكتلاتُها وجماعاتُها، تشهدُ صراعاً وتنافُساً في ما بينها، أكثر مما شهدتهُ الصراعات بين الأجيال.

وفيما كانت الصراعات داخل تيارات الأجيال السابقة تنطلق من أرضيَّة سياسية بالأساس، فإن تيَّارات شعراء الثمانينيات اختلفت وتقاطعت في محيط الشعر، والثقافة، والرؤيا إلى العالم، والإنسان، الأشياء.

ولهذا نجد عدداً من الشعراء، من ناقصي الموهبة من هذا الجيل، قد استفاد من آليات الصراع السياسي السابق لينزع إلى التخلي عن "عصيان البدوي" الذي هو عنوان حريَّته ليسعى إلى الارتباط بمركزية المؤسسات الثقافية عن طريق تقليد النموذج المؤسساتي المروج له، فيما انشغل القسم الآخر "البدوي الجوهري" وهو يتمثل في المجموعة (الموهوبة) من مكان آخر غير هباتِ المؤسسة، انشغلَ في تصعيد المغامرة إلى أقصاها، والانعطاف بعيداً عن الموروث الشعري المؤسساتي، والسائد في التراكُم الكمِّي للشِّعر، مُحققّاً بذلك قطيعةً على مستويين مع السابق. المستوى الأول: شعري يكمن في تمثل تجربة السابق وهضمها دون الامتثال أمامها أو إعادة تمثيلها، وذلك بتجاوز

أخلاقياتها ومنجزاتها (مع نقدها ومساءلتها). والمستوى الثاني: تحقيق نوع من الاحتجاج على الخطاب الثقافي المتماهي مع توجُّهات خطاب السلطة والذي يمثله عددٌ من شعراء السابق.

وبعد أن ترسَّختْ بعض أسماء الثمانينيات في الوسط الثقافي، أصدرت مجلة الطليعة الأدبية كتاباً شعرياً أقرب ما يكون إلى انطولوجيا الشعر الجديد في العراق وتحت عنوان لافت (الموجة الجديدة ــ نماذج من الشعر العراقي) 1975 ــ 1986 وقد ضمَّ الكتاب قصائد لــ 51 شاعراً ظهروا خلال تلك المرحلة وينتمون إلى عقدي السبعينيات والثمانينيات تحديداً.

ويُلاحظ منذ عنوان الكتاب الذي أعدَّه شاعران سبعينيان (زاهر الجيزاني وسلام كاظم) ومن المقدمة التي كتبها الأول أن إشكالية الأجيال وصلت إلى اتجاهات جديدة جعلت المشهد الشعري حاداً وغيرَ قابلٍ لتفاعلات إضافية وحساسيات مغالية تنجم عن تصنيف شعراء الكتاب إلى جيلٍ مُعينٍ، خاصة وأنَّ هناك عدداً كبيراً من شعراء الكتاب من الثمانينيين الذين لم يُلزموا أنفسهم بالولاء لأحد، ولهذا كانت تسمية (الموجة الجديدة) ــ وهي حصيلة آراء عدة ــ تعبيراً عن وجود توجُّه شعري جديد يحمل معه العديد من ممكنات البقاء وربَّما الكثير من ممكنات الزوال أيضاً![1]

1 (الموجة الجديدة ــ نماذج من الشعر العراقي الحديث 1975 - 1986 ــ إعداد وتقديم: زاهر الجيزاني وسلام كاظم ــ كتاب الطليعة 7 دار الشؤون الثقافية العامة 1986) وفي مستهل المقدمة الموقعة باسم الشاعرين زاهر

وبالفعل لم يسفر اندفاع الموجة الجديدة بشعرائها الـــ/51/ إلا عن دفقٍ شعريٍّ مَحدود مثلتهُ نماذجُ شعريةٌ مُحدَّدةٌ من كــلٍّ من (السبعينِيات والثمانينياتِ) كان واضحاً أنها تملك مــؤهلات لدفع الشعر العراقي نحو فضاءات أخرى.

وعندما نركز على الثمانينات بوصفها بُرهةً زمنيةً نوعيَّةً داخل الحقبة التاريخية، والتأكيد على أهمية الشرط التاريخي الضـــروري لإعادة تعريف مفهوم "الجيل" لا على أساس عَقدي محض، كما جرى التواطؤ النقدي، وإنما على أســاس المعطيــات والوقــائع ودرجة التفاعل معه، فإنّ الثمانينيات في جوهرها لم تكن "برهةً"

الجيزاني وسلام كاظم والتي كتبها في الواقع الجيزاني وحـــده، نقــرأ: (هـــذه الاختيارات ليست تبشيــراً أو تلويحاً بوعد آت، إنّها أقرب إلى الأنتولوجيــا، فهذا الجيل أضبح له عمر وتاريخ من النصوص الشعرية الغزيــرة والمتنوعــة، الرديئة والجيدة، المتجاوزة والمراوحة وبعد هذا العقد من الســنوات تقــدَّمت أصوات وتراجعت أخرى وأضيفت أخرى!) ثمّ (وفي الثمانينات لمعت أسمــاء شابة جديدة... و هذه البانوراما العريضة لشعر اليوم تكشف عن المدى الذي قطعته حركة الشعر الحديث في العراق ـــ لجيل محدد وفترة زمنيــة محــدودة، فالجيل هو جيل السبعينات، والفترة الممتدَّة تمتدُّ من أواســط الســبعينات إلى أواسط الثمانينات، مع الإنتباه إلى بعض الأصوات الشابة التي ظهرت مــؤخراً وهي تحمل بذرة التفاؤل والمواكبة من أجل حضور شعري مستقبلاً..) ومــن الواضح في هذه الفقرة من المقدمة أن هناك استأثراً سبعينياً بمصطلح (جيــل) مقابل سخاء في إطلاق مصطلح (شعراء شباب) كما يحدث عادة كنوع مــن التراتبية الفنية.

زمنية عادية في تاريخ العراق الحديث، كانت عقداً محتدماً ومحتدًّاً في آن واحد، وكان شهودُهُ وأبطالُهُ يفترقونَ إلى المــوت أو إلى الجنون أو إلى الشعر. وسيجدُ الدارسُ للأدب العربي، أنَّ هــذا العقدَ المتفجِّر على أكثر من صعيد مثَّل بداية لإعــادة المســاءلة الحقيقية حول ما ظلَّ طويلاً بحكم الثوابت في الثقافــة العراقيــة خاصة والعربية بصورة عامة. وتتجسَّد أشكال المساءلة في مــا أنتج من إبداع أدبي "شعر وقصة" تحت وطأة وقائع أخــرى لم تكن مألوفة في التاريخ الشخصي الحديث للأديب العراقي. غيــر أنَّ هذه المرحلة كانت في الواقع "برهــة" مفتوحــةً لا يُمكــن تجيــيــرها لصالح "جيل" مُعيــن دون سواه، أو جماعة ما، فمن بقي من شعراء داخل العراق من عقدي الستينات والسبعينات ـــ بعد انشطار "الجيلين" إلى داخل/ خارج ـــ دخلوا النفق الثمانيني الذي ولد فيه جيل شعري لم يكن في ولادته أو ســيرته وحــتى نضجه يشبه أيَّ جيلٍ شعريٍّ عراقيٍّ آخر.

لقد رأينا كيفَ كان للستينيين أكثر من منــبــــر ثقــافي، أعلنوا من خلاله أنفسهم، ونشروا نتاجــاتهم، وكانــت لهــم صراعاتهم المعلنة والواضحة، وأيديولوجياتهم وأحزابهم التي تبشُّر بهم ويبشرون بها في الوقت نفسه، وكذلك كيف كان للسبعينيين آباؤهم وأعداؤهم، من الستينيين.

كانت علاقة السابق باللاحق، إذن، علاقة إلغاء وإقصــاء، لا علاقة حوار وجدل، وعلاقة السابق بتفرعاته علامة على التطفُّل الثقافي لا على التأثير والتفاعل.

لم يكن التأمل وارداً لدى أي من الطرفين وهو يقرأ الآخر. ما

كان وارداً هو الصراع الأوديبي مُتغذّياً، هذه المرّة من عقد الأيدولوجيا.

وعندما وجد الشاعر الثمانيني نفسه ـ إزاء مصيره وهو يقف على جبهات القتال خلال سنوات الحرب مع إيران ـ مدفوعاً لا مختاراً ـ تماماً كوعد إلهي بالمحرقة، ولكن دون أمل لتكرار القربان البديل هذه المرة، انهارت أمام عينيه كلُّ الأسئلة وبقي السؤال الوحيد والأهمُّ سؤال الوجود: الموت، لهذا فلم تكن أزمة هذا الجيل مع خارج مغلن فحسب، بل كانت أساساً، مع ظلام غامض يكاد ينطُ من أعماقه لحظة وقوفه على الساتر الترابي عندما تشتدُّ المعارك أيام الهجوم، لهذا فلم يعد نصُّهُ مجرد أنينِ الأنا المأزومة بفعل انوجادها في مُحيط ضاغط فحسب، بل صارَ جزءاً من المواجهة الأزلية لهذه الأنا لمصائرها الصّعبة وحقيقتها القاسية.

يكاد الجيل الثمانيني الوحيد الذي لم ترافق ولادته ضجة أو إعلان، كما حَدَثَ مع الجيلين السابقين، فكأنه كان ابن سوء، غير مرغوب فيه، ولذلك سيجدُ الكثير من شعراء هذا الجيلَ في عقده "يوسف" رمزاً شعرياً ينضاف إلى حشد كبير من الرموز الشخصية والجمعية شكلت ديباجة واضحة في شعر الثمانينيات، ذلك أنها منبثقة من الشعر وهمومه ومتجهة إليه في الوقت نفسه.

كما تمتازُ الثمانينات عن الستينات والسبعينات في أنها لم تشهد نشاطاً سياسياً آخر! بمعنى غياب الصراع الأيديولوجي بسبب الهجرة السياسية وإفراغ الساحة (للون الواحد) وما أعقبها من حملات سنة 1978 ضدَّ الشيوعيين مما ولد غروب الوعي السياسي لدى الجيل الذي كان يتشكّل آنذاك.

الميــزة الأخرى لعقد الثمانينات تتجلى في اســتبدال نمــط الصراع بين المثقف والسلطة، فبعد أن كــان صــراعاً بيــن مؤسستين، مؤسسات السلطة التقليدية برموزهــا وشخوصــها المعبــرين عنها من جهة، وبين الأفراد الذي ينتظمون في سياق المؤسسات التي ينتمون إليها والتي تطرح نفسها بديلــة تلــك المؤسسات التقليدية من جهة مقابلة، وهو في كل الأحوال صراع ظل محتفظاً بتقاليده!. أصبح صراعاً يقوم على مواجهــة الفــرد للمؤسسة، وليس على تنازع كتلتين أو جماعتين داخــل أطــر معينة.

ذلك أن المثقف ــ والشاعر تحديداً كان منــدرجاً في هــذا الصراع الكتلوي ــ بيــن المؤسسة والمؤسسة المضادة ــ تحت لافتة مؤسسته، شاء ذلك أم أبى بفعل طبيعة الصراع التي تقتضي نوعاً من الخانات الخاصة، أكثر من ذلــك، كانــت المقــاهي، والبارات، وسواها من الأماكن، تؤدلج أصحابَها وتكتسبُ هي هوية سياسية حسب طبيعة توجُّهات روادها. بعد هذه التقاليــد من الصراعات السابقة! وجد الشاعر الثمانيني نفسه مفَرداً وأعزل " وبدوياً" بلا مكان ولا أيقونات مكانيــة أو علامــات تمييــز وإحداثيات فرز أيديولوجي، في عصر المؤسسات الصارمة الــتي حسمت الصراع لصالح السلطة، على حساب المجتمع، واختزلت الاشتقاقات بصياغة واحدة ووحيدة، لا تدع فرصة لمســاءلتها، فإما التماهي فيها حدَّ الانمحاء أو الابتعاد عنها حدَّ التلاشي، أو مواجهتها حدَّ الانمحاق!.

ومثلما وجد الشاعر نفسه وحيداً إزاء مصيــره في جبــهات

القتال، فإن الشعر في الثمانينات ــ أعزل هذه المرة! ــ استمرَّ في مواجهة المؤسسة التي تمتلكُ أقنية ترويج الثقافة وتوجيهها في حدود معينة، أو قطع الروافد المبتكرة للتواصل التي يجهد في إيجادها عدد من الشعراء ممن اختاروا الخروج من دائرة النشر المؤسساتية في البلاد نحو دوريات عربية لم يكن مرغوباً فيها داخل العراق.

غير أنّ هذا لا يعني أنّ شعراء الثمانينات لم يحققوا وجوداً في الدوريات والصفحات الثقافية في العراق، بل أوجدوا اختراقات واضحة أمكن خلالها العبور بنصوصهم، إلى جانب قصائد لشعراء مكرسين في المؤسسة الثقافية، مستفيدين بذلك من خلال ما يمكن أن نسميه نوعاً من التواطؤ مع نصوصهم من قبل بعض المحررين في المجلات الثقافية ــ الطليعة الأدبية خاصة خلال مرحلة رئاسة تحريرها من قبل خضير عبد الأمير، ووجود كل من كمال سبتي وزاهر الجيزاني في تحريرها تحديداً[1] ــ مما سوَّغ تمرير احتجاجات كامنة في كثير من النصوص التي سيستغرب القارئ لها بعناية من كيفية مرورها ــ بما تحمله من ألغام! ــ وسط

1 مع هذا بقيت الرقابة الستينية حاضرة عند الضرورة، ففي إحدى المرات زار عبد الأمير معلة دار الشؤون الثقافية في مكانها القديم بشارع الجمهورية، وقام بنفسه برفع بعض المقدمات التي كان من المفترض أن تظهر مع القصائد التي نشرت في العدد الثالث 1985 من مجلة الطليعة الأدبية، والتي ظهرت فيها قصيدتي (موتي أسميه الفضول) دون المقدمة، إضافة إلى قصائد لعبد الحميد الصائح وسعد جاسم وباسم المرعبي وصلاح حسن.

مجسات رقابية متيقّظة دائماً. بل أن عدداً من شعراء الثمانينات أشرفوا بأنفسهم في إحدى اللحظات النادرة في الفجوة الثقافية الضيقة بين الحربين، أو تلك " البرهة" التي كانت تشبه المساحة القليلة الخالية من الحطب لتزحف إليها النار ـــ أشرفوا على تحرير عدد خاصٌ بالشِّعر العراقيِّ في عقد الثمانينات (عدد أسفار المزدوًج 11/12/ في عام 1989).

ورغم أن كلمتي رئيس التحرير (عدنان الصائغ) ومدير التحرير (جواد الحطاب) لم تشر أو توحي لا من بعيد أو من قريب ولا بأيٍّ شكلٍ من الأشكال إلى فكرة أنَّ هذا العدد هو أوَّلُ انطولوجيا للشعرٍ العراقي في الثمانينات، ولم تجر الإشارة أو التنويه أو حتى التلميح لأهمية أن هذا العدد انقلاب واضح في سياق المجلة وهويتها[1]، مما يشير إلى أن فكرة إصدار هذا العدد بهذه الهوية "دُبِّرتْ" في مكان آخر، مكان ليس داخل المنتدى تماماً، ولا علاقة بالحرس القديم به، اللهمَّ إلّا بما يتعلّقُ بتنفيذ أفكار جرى تداولها طويلاً قبل أن يشسرع بتنفيذها خلال " مدة" وجودنا في المنتدى، وقد يكون الشاعر المصري فتحي عبد

1 كتب الصائغ يقول: هذه المجلة التي يحسدوها لأناقتها المترفة وألواها ومكافآتها، ستخرج لكم بلا أناقة ولا ألوان ولا مكافآت.. غير أناقة الحرف وألوان الإبداع ومكافأة المحبة.

أما جواد الحطاب فيبدأ كلمته بتكرار الكلام نفسه: "لنعترف إنها محنة فأسفار التي كانت حُلماً. ثم أخذت خطواتها تعد بالكثير ما لبث أن تعثرت بهموم وجاهتها وحرصها على أن تخرج للناس أنيقة مترفة وباذخة..."

الله الذي كان يعمل في المنتدى وقتذاك وينام في المبنى، شاهداً عدلاً وحيادياً على جانب من هذا الموضوع.

أقول ذلك لأنّ هناك من حاولَ أن يجيِّر الإنجاز المهم الوحيد في عمر المنتدى، وكأنه شفاعة له في تبرير وجوده الطويل وغير المثمر في مجلة "أسفار" وفي المنتدى عموماً.

إضافة إلى ذلك لم تؤكد كلمة رئيس التحرير على أيِّ مغزى فني أو توجُّه ثقافي لوجود هذه الدفقة الحيَّة لـ "قصيدة النثر" التي احتلّت أكثر من نصف قصائد العدد في وقت لم تكن فيه المجلة قد نشرت في أعدادها السابقة "قصائد نثر".

ومن هذا فإن عدد أسفار 11 ـ 12 كان بصفحاته الـ/272/ مخصصاً للشعر الثمانيني حيث اشترك فيه 35 شاعراً وأربعة نقاد (كلهم من جيل الستينات) ناقشوا تجارب عدد منهم، إضافة إلى شهادات لثمانية شعراء من الثمانينات، جاورتها آراء وحوارات لثلاثة شعراء سبعينيين. وسيحتاج هذا العدد إلى وقفة خاصة لأهميته لناحية كونهُ أول انطولوجيا موسّعة. وتكاد تكون شاملة ـ للشعر الثمانيني من جهة ولما يفرزه من قناعات ستوفر مناسبة جيدة لرصد وتمييز المختلف، عن السائد في ما نشر من نصوص أو آراء.

كانت مغامرة أسفار وما ترافق معها من أمسيات دورية في منتدى الأدباء الشباب عن قصيدة النثر وتحت عنوان شامل (حوارية المختلف/ النص الجديد والتلقّي) هي أهمّ نشاط جماعي لجيل الثمانينات قبل أن تتدخّلَ السلطة الثقافية ممثلة بحاشية

الدكتاتور وأركانه، والرموز الثقافية التقليدية مرَّةً جديدة، في تغذية صراعات ومعاركَ عصفت بتجربة قصيرة لمجموعة من الشباب داخل منتدى الأدباء الشباب ومجلة أسفار.

إلى ذلك كانت آخر تجربة مهمة قبل أن ينعقد ملتقى الشعر الثمانيني الذي بقي مؤجلاً لسنوات عدة، و لم ينعقد إلا بعد انشطار الجيل الثمانيني إلى داخل وخارج، إذ لم يشترك في هذا الملتقى عددٌ من أبرز الأصوات الشعرية في الثمانينات لخروجهم من العراق قبل وقت قصير من انعقاد ملتقى الشعر الثمانيني الذي أقيم في أيلول 1992[1].

1 حتى ذلك التاريخ كان خمسة من شعراء الثمانينات على الأقل خارج العراق، وهم محمد مظلوم وباسم المرعبي وعبد الحميد الصائح وناصر مؤنس وسلام سرحان. ولم تنجح أقامة الملتقى في إيقاف الهجرة التي انفتحت طرقها بعد ذلك، وبأساليب وغايات مختلفة حيث غادر العراق (العشرات من شعراء الثمانينات.)

بوصلة التيه.

خلال عقد الثمانينات برزت ثلاثة اتجاهات شعرية يمكن من خلالها تلخيص توجُّهات القصيدة الجديدة في العراق من الناحية الفنية والرؤيوية:

التيار الأول: ما يُمكن أن نصفَهُ بتمثيل التطوُّر الطبيعـــي في سياق تحولات الشعر العراقي، مُنطلقاً من جيل الرواد واحتمالات قصيدتهم ــ السياب خصوصاً ــ مستفيداً من التجارب المغامرة لدى الأجيال الشعرية اللاحقة مـــا بعـــد الـــروّاد والســتينات والسبعينات.

وأبرز ممثلي هذا التيار عبد الحميد الصائح ومحمـــد تركـــي النصار وضياء الدين العلاق وخالد جابر يوسف وصلاح حسن وكاظم الفياض وسهام جبّار إضافة إلى كاتب هذه الســطور، وتميز شعراء هذا التيار بإطلاع جيِّد، وتواصل مع التراث العربي مقروناً بانفتاح على الثقافة العالمية، ويظهر ذلك في نصوصـــهم حيث التداخل النصيُّ والتمثل المعرفي والرؤيا الشاملة المستخلصة من تفصيلات الحياة وتجربة الحواس اليومية والشخصـــية، ومـــن الملاحظ هنا أن هذا التيار امتلك بقدر كبير مواصفات إحـــداث انعطافة في الشعر العراقي لناحية توفر شرطي عمق الثقافة التراثية وقابلية الانفتاح على الآخر، بالتزامن مع شرط أخر مهم جـــداً وهو الشرط التاريخي الوقائعي المختلف.. أعني تفاعلات الحرب العراقية الإيرانية وهو شرط متوافر لجميع الأجيال الشعرية العراقية التي كتبت خلال تلك الفترة.

وبهذا المعنى لم يكن الميل الشكلي لدى شعراء هذا التيار ميلاً مزاجياً أو ركوباً لموجة، بل كان معنياً بجوهر السؤال الشعري والكياني للشاعر، وليس كيف يمكن أن يصاغ هذا السؤال.

كما اشتغل هؤلاء على استنباط "الشكل" كخيار رشح عن التطور العضوي للقصيدة الحديثة في العراق، بشكليها التفعيلة، والحرة من الأوزان، أي بلا إيقاع خليلي. سواء من قصيدة السياب والبياتي واحتمالاتهما اللاحقة، واقتراحات حسين مردان وسعدي يوسف، وصولاً إلى تجارب الستينات متركزة بشكل خاص لدى (جماعة كركوك)

يقول محمد تركي النصار قصيدة سطوح:

لها عاداتٌ وتقاليدُ.. هذه السطوح

لها نفائسُ أيضاً تدَّخرها

.. وسكانٌ أصليِّون.

***

أحياناً تشتدُّ النيـرانُ

وتقتحمُ النُّذورُ التي يُقدِّمُها الأطفالُ،

فتختلطُ السُّطوحُ

ولا نميـزُ بيـنَ طريـقٍ وصـديقٍ.. حتـى نَبـدأ بالثُّغاء.........!

أهذهِ سُطوحٌ؟ أمْ ذَبائحُ تُشوى لسكَّان الكلمات؟

- بل هذهُ ذَخائرُ مدفونةٌ تحتَ الغُبارْ
.. حنطةٌ مذهَّبةٌ وأيامٌ لا يفهمُها العابرون..
حتـــى أنَّ النفائسَ والسكّانَ الأصليـــين
يَختلطونَ ببعضِهِم.. ويبدأونَ بالتَّزاور.[1])

يقول محمد مظلوم:
أنالُ كلَّ ما يتاحُ من مَطَاحنَ عاطلة،
كي أقفَ فَرحاً أمامَ رَبيْعي الكَاسِدْ.

عُزلتي حَنيـــنٌ إلى نَدَمي،
إنَّها الغيمةُ التي تصعدُ السلَّمَ لتنامَ مَعي.

لستَ عَدوِّي أيُّها اللصُّ،
إنني أبحثُ عن ظلامِكَ كيْ أحيِّيكَ.

وأنتَ أيضا أُيها الأعمى،
ماذا تريدُ لكي أقودَك ؟

بأسنان الأزْهار، أرقِّشُ الْمَجهول،
لأمنع مَوْتِي من الانتظار .

---

1 محمد تركيْ النصار (السّائر من الأيام) كتاب أسفار 1 طبعة أولى بغـــداد، 1992 قصيدة " سطوح".

أطرُدُ من داري غُبارَ الرَبيْع،
ثم أقفلُ البابَ وأنام .

مقابرُ بعيدةٌ عنِ الأزهارِ،
هكذا أتوقَّعُ أنْ تستمرَّ حياتي.[1]

أما كاظم الفياض فيتقصى الخروج من الإيقاع بنكهة فيثاغورسية. وبتواتر آخر:

أصبحَ كلُّ شيءٍ سهلاً، وعليَّ أنْ أكتمَ هذا
فاتحاً للنُّور قوالبَ لم تكن جاهزة
وغُرفاً متعفنةً
واثقاً أنَّ ظلالي في الخارجِ تحملُ عينَ المواصفات
وإنَّ ظلالَ الآخرين تحتَ المصابيحِ الأخرى
جاهزةٌ للمحوِ
وإنَّ المتطلّعَ واحدٌ
لكنْ، هيهاتِ، ليست الجملةُ (لي وحدي)
تعي هذا الانفصالَ اللزجَ
ليسَ الألمُ واحداً كما يُقال
لسنا كثيرين أو مُنعزلينَ

1 محمد مظلوم (غير منصوص عليه ارتكابات) دار الحضارة الجديدة بيروت ـ طبعة أولى. قصيدة "مطاحن عاطلة ربيع كاسد".

لا علاقةَ بيــــن السلّم والضَمادة

لا طريقَ إلى الصخورِ العالية بأقدامٍ كثيـــرةٍ وأصواتٍ مُختلفة

لكنني أشعرُ بالفَرَحِ

كلُّ شيءٍ سهلٌ، صافٍ، بسيطٌ، مُبتهجٌ

عندما أصغي للريِّحِ تفحُّ خارجَ البيوت

للشجرِ المنـــزوي حيثُ يشهقُ عاشقان

هكذا يقتنعُ الحلمُ بِي، فأجتزئُ العلاقة

[تفحُّ حفيفاً] تصحُّ .. أو تصحُّ

أيَّتها الشراشفُ النظيفةُ في البيوت

أيَّتها اليطغاتُ المسروقةُ الباليةُ في ليلِ المعسكرات

لا قصورَ بأعمدة من ذهبٍ أو فضة خارجَ الذاكرة

لا جنائنَ مُعلّقة تلوي الأعناق

لا صَبيّة مشرقة في الظلام

البلادُ نائمة

الأرضُ نائمة

الصَّبيةُ خليَّةُ نَحلٍ نائمة

وليس هنالك ما يثير العجب.[1]

ويحاول خالد جابر يوسف إزاحة الغموضِ عـــن الخريطـــة، بالإشارة إلى مشاهدَ أخرى لا تبدو مرئية تماماً:

جثةٌ مُلقاةٌ على رَصيفٍ يرجُمُها المارَّة

الجغرافيا تتهيَّأ

لاستيعابِ الحيواتِ الْمُهاجرة

من قماقمِها إلى قرنِ أطفالي القَادم.

إلى حيثُ تَشقُّقُ الظلّ وتأويلِ الأمنية

ماذا لو أنّ مُصلحيـــنَ بالفطرةِ أصلحونا

نافحيـــنَ مَناخاً آخرَ في فَراغِ العَالَمِ

قبـــْلَ تَهيؤ الجغرافيا

الخسارةُ ليستْ سوى أنني أتشبَّهُ بالْهَواء

بينما أنسى جسَدي المرتعشَ على السَّرير

أتحدَّثُ بحماسة مُفرطة

عنْ مُدنٍ عَامرةٍ بالأسلحة.[2]

---

1 كاظم الفياض (قبر الحيوان) دار نينوى دمشق بدون تاريخ. قصيدة " فضاء الذئب الميت ــ الذئب يعاود السموّ"

2 خالد جابر يوسف: قصيدة "الغموض على الخارطة") مجلة أسفار العدد 11 و 12. ص 44.

التيار الثاني: هو تيار "قصيدة النثـــر" بأنموذجها الوافد مـــن الثقافة الفرنسية مُعدَّلاً بتجاربَ عربية في بلاد الشام خاصة لدى محمد الماغوط وأنسي الحاج، ومِنْ أبرز مَنْ مثلوا هذا التيـــار في الثمانينات، نصيف الناصري وباسم المرعبي وناصر مؤنس ـــ قبل أن ينحو نحو مناخ فرادة تجريبية خاصـــة كمـــا سنبيـــــن ـــ والمرحوم رياض إبراهيم وحكمت الحاج وسعد جاسم وزعـــيم النصار وعلي عبد الأمير ووسام هاشم وعبد العظيم فنجان. ومن الملاحظ لدى شعراء هذا التيار نُدرة التجارب الإيقاعية لديهم، بل أن بعضهم لم يكتبْ بِها مطلقاً، لعدمِ معرفته بالعروض أحياناً ولرفضه الشكل الإيقاعيِ جملة وتفصيلاً أحياناً أخرى. حيـــثُ كان الميلِ الأساسي لدى هذا التيار نحو "قصيدة النثر" بوصـــفها حلاً بديلاً وليس مجرَّدَ مقترحٍ شكليٌ داخل فنِّ الشعر، وهو تيار كان له حضوره خلال الثمانينات قبل أن تشهد تجاربُ بعـــض شعرائه تبدُّلات لاحقة خاصة بعد خروجهم من العراق.

وقد أسهمَ شعراءُ هذا التيَّار في إلقاح الشعرية العراقيـــة ذات النكهةِ الخاصة، والشحنة القوية، والتوتر الداخلي للعبارة، بنفحة أخرى ذات أهواء أكثر شفافية، ونـــبـــرة أكثـــر خفوتـــاً، وهدوءاً.

كما اتسمت قصائد شعراء هذا التيار، بانشغال فائض بالمفردة وتأنيقها، وخلق كيمياء لغوية من خلال تصادم المفردات، ممـــا يجعل الصورة في قصائدهم غائية، ومنشودة أكثر من كونِها صفة عضوية داخل النص ومحايثة لتجربة الشاعر فيه.

باسم المرعبي مجموعة كلمات ثم كلمات:

(جسدُكِ
جَسدٌ كضوءٍ وظلٌ
شاطئٌ ولُجَّةٌ
جَسَدُكِ جَبَلٌ وَهاوية
جسدُكِ القشَّةُ والغريق.)
وفي قصيدة "ربما"
(الأبديَّةُ تكمنُ في النظرةِ الخاطفةِ للأشياء
في ارتعاشةِ
يَدِ مُنتحرٍ
تُملي نَدَمَهُ الأخيــرَ
.. في مرآةٍ
تَحتفظُ بِصُورتِه.
ملفوفةً بأسرارِها

الأبديَّةُ
في نظرةِ عينيكِ
من خلفِ زجاجِ
عربةِ قطارٍ

وفي يدِكِ تسقطُ

من تلويحتِها

الأبديَّةُ

في استغاثةِ براعمِ صَدْرِكِ

حيثُ تتفتَّقُ.

في سرٍّ مَهموسٍ

يصلني بسرَّتِكِ.[1])

وفي مجموعته الأولى يكتب نصيف الناصري:

العشبُ فوقَ السفوحِ، مرايا ضخمةٌ تعكسُ جمالَ الهاوية. شمسُ الجسد شمسٌ عذراء تلتحمُ مع الثلجِ في شوقِها لعناق الليل. هذه سماءٌ تَتشقَّقُ في صُعودها النابوليوني.سماءُ غيومٍ مُشَقَّقة. المنفَى قصيدةٌ تقادُ عبـــرَ التَّخومِ الغريبة. ظلالٌ فوقيةٌ. ظلالُ التعارضات التي تَهدُمُ التعارضات. العقائدُ مصائدُ. الظلالُ العاطفيةُ للَماضي تجمِّدُ ظهورَنا المحدودبةَ والمعضوضةَ من قبَلِ الحاضرِ . ثآليلُ . كدماتٌ . يرقاتٌ تئنُّ في سجونِ أرواحنا. نظراتنا التي تتقلَّصُ من شدّةِ الرَّصدِ، تنسحبُ مهزومةً إلى الداخل

---

1 باسم المرعبي (ثلاث مجموعات : كلمات ثم كلمات–) المؤســـة العربيـــة للدراسات والنشر بيروت طبعة أولى 1997. قصيدة " جســـدك" ص 151 وكذلك قصيدة "ربما" ص 157.

.النهاراتُ سوداءُ تبتسمُ كالدَّمِ . هل الشمسُ اليابانية تُشبهُ الشمسَ الصينية؟ متى تُعفى الذَبيحةُ من الذّبْحِ؟ نندبُ المعصيةَ نندبُ الغفرانَ. روادُ الفضاءِ الأوغاد حطّموا أحلامَنا في الوصول إلى جنَّة ما[1]).

التيار الثالث: يجسد ما يمكن أن نعدَّهُ نموذجاً منحازاً إلى التجارب المحافظة في الشعر العراقي: ومن أسمائه عدنان الصائغ عبد الرزاق الربيعي وعلي الشلاه وفضل خلف جبر وأمل الجبوري ودنيا ميخائيل، وعلى الرغم من أن بين هؤلاء من كتب القصيدة خارج الإيقاع (دنيا ميخائيل وأمل الجبوري اللتين لا تجيدان تقنيات العروض الشعري) إلا أنَّ طبيعة قصائدهم ظلت أسيرة تقنيات متوارثة، وملتزمة بنمطية في الصورة الشعرية وطبيعة اللغة ومستواها، والبناء العام داخل النصِّ، ومعظم تجاربهم ذات حسٍّ رومانسي، يشتغل في الأمكنة المتاحة، ولا يذهب بعيداً، ويستكين للصور الصغيرة، ولا ينحو إلى التركيب، ولأكونَ منصفاً تماماً فإن أغلبَ تجارب هذا التيار ظلت محافظة حتى في مواقفها تجاه ما كان يجري في العراق من أحداث سياسية. عكس شعراء التيارين السابقين.

عبد الرزاق الربيعي يحاول تدوين رومانسية "الموت من الضحك" من خلال تفاعله مع ثلاثة محفزات هي الحبُّ والفرح، ثم الضحك نفسه:

---

1 نصيف الناصري (أرض خضراء مثل أبواب السنة) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـــ بيروت طبعة أولى 1996 قصيدة "غيوم مشققة".

(قلتُ لَهَا:

حيــنَ مضتْ خلفَ قطاراتِ الليلِ

مسافرةً

سأموتُ من الحبِّ

سأموتُ ..

من..

الحبِّ

ولكني ..

ما متُّ..

وماتَ الحبُّ

قلتُ لها...

حينَ تعودينَ لقلبي ثانية"

سأموتُ من الفرح

سأموتُ ..

من..

الفرحِ

ولما عادتْ

ما متُّ من الفرح

لكني..

متُّ من الضحك

على نفسي)[1]

عدنان الصائغ من مجموعته الأولى انتظريني عند نصب الحرية:

(هي الأرضُ..

إذْ تتفتحُ بالعشبِ والأقحوانْ

وتلبسُ لونَ المدى

وفي الفجرِ.. تأتي طيورُ النوارسِ

قبلَ انثيالِ الضياءْ

تموجُ بلونِ الندى

يباركُ أنهارَها.. الشهداءْ

هو الجرحُ..

ذا يتفتحُ بالوردِ.. والوعدِ

يصبحُ لافتةً

طلقةً ثائرةْ

وطناً..للعصافيرِ والفقراءْ

---

1 عبد الرزاق الربيعي (إلحاقاً بالموت السابق) منشورات آمال الزهاوي، طبعة أولى بغداد 1986. قصيدة "موسم الضحك".

يقاسمُ آلامَهُ.. الشعراءْ.[1])

وتكشف "قصائد" أمل الجبوري عن اختلاط السجع النثري باضطراب الوزن، في بدايات لمحاولات وتدريبات لم يكن حرياً بها أن تظهر:

(يقولونَ هوى

باغتتهُ المنايا

مستحيلْ

ألقٌ في الثريا

نزقٌ في مرايا الأصيل

لا أبالي بالذي عني يقال

والذي قيل.

فحينَ حببتكَ

قررتُ البقاء

قررتُ الرحيل

حيثُ التوجُّسُ

حيثُ الموانئُ

حيثُ الدليلْ

1 عدنان الصائغ (انتظريني تحت نصب الحرية" ـــ) منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد طبعة أولى 1984 قصيدة "ميم.. وقصيدة الأرض".

فحينَ حببتكَ

كابدتُ فيك

سوادَ الليل

بهوى الرافدين

وهوى النخيل.[1])

هذا التصنيف لا يمكن أن نعدَّهُ نَمُوذجاً نهائياً لتحديد الشعر العراقي في مرحلة الثمانينات لكنَّهُ بالتأكيد توصيف يعطي الانطباع الأوضح لما كان عليه الشعر العراقي آنذاك، وإن طرأت تبدلات على طبيعة هذا المشهد لاحقاً، وضاقت المسافات والحدود بين هذه التيارات التي شهدت هي الأخرى نزوحاً نحو أرض أخرى.

---

1 أمل الجبوري (خمر الجراح.) مطبعة عشتار. بغداد طبعة أولى 1987 . قصيدة " هوى النخيل".

الطبقات بين "الجيل البدوي" وعقد الثمانينات.

عندما نتحدَّثُ عن الجيل بالمعنى (الخلدوني)[1] للمصطلح فإننا سنضع الشعر العراقي منذ الثورة الشعرية الأولى أواخر الأربعينات على يد السياب وبقية الرواد وحتى الثمانينات، في جيل شعري واحد. وسنجد أننا نشهدُ ـــ راهناً ـــ جيلاً شعرياً جديداً يستدعي منا تقصِّي إرهاصات خطابه المختلف، وكذلك اختبار مدى ثوريته واختلاف سؤاله وتعبيراته ومساراتها خلال الأربعين سنة الأخيرة.

أما عندما نتحدَّثُ عن "الجيل" بالتقويم العقدي ـــ كما هو الحال مع الشعر العراقي ـــ فإننا سنجدُ تدرُّنات عنقودية من الشعراء سرعان ما تنفرط، أو موجات خافتة مآلُها الانطفاء والانحسار قبل أن تصطدمَ بعناوينها الكُبيرة.

لكن على وفق النماذج البدئية الأساسية الأربعة التي طرحناه عن " الأجيال العراقية منذ قيام الدولة العراقي بنموذجها

---

1 يرى ابن خلدون (أن الدولة في الغالب لا تعدو أعمار ثلاثة أجيال والجيل هو عمر شخص واحد من العمر الوسط فيكون أربعين الذي هو انتهاء النمو والنشوء إلى غايته قال تعالى : (حتىٰ إذا بلغ أشده وبلغ أربعين سنة) ولهذا قلنا إن عمر الشخص الواحد هو عمر الجيل ويؤيده ما ذكرناه في حكمة التيه الذي وقع في بني إسرائيل وأن المقصود بالأربعين فيه فناء جيل الأحياء ونشأة جيل آخر لم يعهدوا الذل ولا عرفوه فدل على أن اعتبار الأربعين في عمر الجيل الذي هو عمر الشخص الواحد.)

الكولونيالي القديم إلى سقوطها بالاحتلال العسكري والتفكيك التقويضي" سنجد أن الأمر أكثر شمولاً واتساعاً في رصد ملامح خاصة لدى المندرجين في سياق "الجيل البدوي" الذي يتوزع شعراؤه على خريطة غير ثابتة المعالم، وفي ثنايا طبقات متداخلة ومركبة، وينخرطون في تشكيلات جانبية لا يمكن لأي منها اختزال تعريف محدَّد أو الخروج بحصيلة نموذجية من كلّ هذه التشكيلات وهو الأمر الذي يؤكد " الخريطة البدوية" التي ينتشر عليها شعراء هذا الجيل المتسرَّب عن تقاليد " التجييل" والمجايلة الكلاسيكية نحو "مرحلة" أخرى من التشكّل.

ففي إحدى الجلسات في مقهى حسن عجمي صيف عام 1982، وبشيء من التندُّر، أحصينا أنا والصديق الشاعر نصيف الناصري، أسماء لأكثر من مائة شاعر ظهروا خلال مجلتي الكلمة والطليعة الأدبية اللتين صدرتا بالتعاقب، في السبعينات، كما أحصينا حتى ذلك الوقت ما يقرب من سبعين شاعراً ظهروا بعد شعراء السبعينات ولغاية ذلك العام فقط أقصد صيف 1982! وأظنَّ أن هذا الكتاب بالذات يكشف عن الحجم الهائل لعدد تلك الأسماء.

وبوصولنا إلى عقد الثمانينات يجدر بنا أن نتذكَّر ما أفرزته التجارب العقدية السابقة، الستينات والسبعينات تحديداً، من تغييرات مستمرَّة في مواقع الشعراء على خريطة العقد، ومدى تجسيد إنجازهم وأهميته وتأثيراتهم في المشهد العام للعقد برمته، وهي خريطة ما زالت غير ثابتة وقابلة للمراقبة إلى الآن.

وبما يُشبهُ لعبة الكراسي وخروج الخاسرين، يشهدُ العقد

الثمانيني هو الآخر خروجاً مستمرًّاً لعدد من (اللاعبين) بفعل عواملَ عدَّةٍ سنحاولُ إضاءة جوانبَ منها في فصول لاحقة.

فكثيرون من الشعراء في كلّ جيل شعري، خرجوا من المشهد، قبل أن ينسدلَ الأخيرُ منه على الأقلّ منهم، بل ما زالت فصول مسرحية الإقصاء مستمرَّةً حتى هذه اللحظة، وإلى ما بعدها وإن خلف الستار، وفي ظلال أجيال أخرى، وهذا هو شأنُ الشِّعر دائماً يبقى منه ما يبقى فحسب.

لهذا فإنّ تسمية "الستينيين" مثلاً تبقى لصيقة بالصفوة من شعراء العقد الستيني الذين أوصلوا مغامراتهم إلى لاحقيهم، وواصلوها معهم دون ادعاء ريادي أو وصائية مرضية. وكذلك الحال بالنسبة للسبعينات والثمانينات.

فشعراء العقود إذن ينحسرون مع عقودهم، وتخفتُ أصواتُهم حالما (يفعل فعيلٌ فعله) وتولدُ حالةٌ جماعيةٌ أخرى تتجاوزُهم أحياناً وتحتويهم أحياناً أخرى، معلنة عن مشروعها، بينما تتواصل إنجازات (الشعراء) ـــ دون إضافات أو نعوت تمييزية ـــ لإنضاج أسئلة الحداثة في الشعر العراقي والعربي عموماً والتي ما زالت أسئلة قلقة تبحث عن أجوبتها منذ الثورة الشعرية الأولى على يدِ السيَّاب وبقية جيل الرواد.

فقصيدة الروَّاد مثلاً، اعتمدت في مشروع تغايرها مع السائد الشعري آنذاك، على خرق النظام الثابت للتوزيع الهندسي / الموسيقي للبيت الشعري، واقتراح جغرافية بصرية للنص وهندسة أخرى للوزن ونوعية للإيقاع، لتمكينه من استثمار المجازات

الفائضة والتوترات الشاعرة في خلخلة المسافة الرياضية للبيت واستبداله بشحنات متعدِّدة المستويات للتفعيلة والمقطع والبيت والخروج إلى التدوير المركب، بهدف استيعاب فضاءات أكثر احتمالاً من القول الشعري الذي بقي طويلاً في حيز المكبوت بفعل الحدود النمطية المشغولة للهندسة القديمة وطابعها الاجتراري.

كان هذا بإيجاز أهمَّ إحداثية قُرئت، وما زالت تقرأ على أساسها، (خروقات الرواد) للمقدَّس الزمني، فيما سنرى أن الخروج النهائي على الهندسة الإيقاعية برمتها، باستبدال إيقاع الشعر بإيقاع الشاعر، وتنحية إيقاع المعرفة المنقول، بإيقاع الحياة المكتسب، هو عنوان مشروعُ الاختلاف للجيل اللاحق.

وعلى هذه الأساس أيضاً يمكننا تفسيرُ بقاءَ التفعيلة كنوع من المقدَّس لدى الشعراء الرواد ممن عاصروا الأجيال اللاحقة حتى لدى البياتي ـــ الذي تخلى عنها فقط في آخر قصيدة كتبها قبل رحيله وهي (نصوص شرقية) ـــ أو الارتداد المعلن من قبل نازك الملائكة وعودتها إلى التمسك نقدياً وشعرياً بعمود الشعر، أو الوقوف خارج هذا كله تقريباً كما هو الحال مع الشاعر الراحل بلند الحيدري.

فأن يمارس الشاعر اختلافه بوصفه حقيقة أخلاقية كيانية راسخة، فهذا يعني قبوله لمشروع الآخر، المختلف زمنياً ومعطى، والمرتبط بالجذوة ذاتها، لكن في صعود آخر ومسار مختلف.

وبهذا وحده يمكننا التمييز ما بين الصوت المختلف كيانياً

وخياراً ونهجاً ومآلاً، باستمرار وفي كل جيل شعري، وبين الصدى المؤتلف في نسق مبهر والذي (يؤخذ بالاختلاف) كونه نزعة جماعية وشعاراً يبرر له وجوده المبتسر وغير الصريح.

فما إن كادت أسماء شعراء الثمانينات في العراق تترسخ عند منتصف العقد الثمانيني حتى بدا أن التجربة مجتمعة تنطوي على مشكلات داخلية يمتنع معها إدراجها في سياق خطاب شعري واحد، يقارب تبني المغايرة عما سبقها أو جاورها من خطابات شعرية، أو حتى في درجة مفارقتها للواقع الذي حاورته الخطابات الأخرى.

وتستوي المشكلات التي اعترت هذه التجربة مع ما بدا أن النخبة من شعراء الثمانينات يسعون للتخلص منها سواء في بداياتهم الشعرية أو في رؤيتهم وقراءتهم لتجارب سابقيهم من الأجيال الشعرية العراقية والعربية.

غير أن مصطلح الأجيال بما ينطوي عليه من تقسيم عقدي، لا يخلو من عسف عندما يُدرجُ شعراء من مقاييسٍ شتى ومن تجارب مختلفة في قائمة (جيلية) واحدة تزداد ثقلاً باستمرار، وتسقط عنها ــ بفعل ازدياد الضغط الكمي لهذا الثقل ــ أسماء لم تكد تنضج تجاربها بعد.

وعلى هذا الأساس فإن تجربة كل جيل شعري ــ والثمانينات تحديداً ــ تستدعي مراجعة نقدية شاملة وجادة وإعادة قراءة وتوثيق مستمرَّين، لما قد يبدو وكأنَّهُ مكانٌ مُطمئنٌ لعدد من الأسماء التي قد تصبحُ بين الآونة والأخرى، خارج الجيل الشعري

لتضع أقدامها خارج الشعر نفسه بعد زيارة ـــ يبدو أنها تمت مصادفة ـــ لهذه المملكة التي تضيق بالملوك باستمرار!

ولا يتوقف هذا الكلام على الأسماء التي انطفأت تجاربها أو هجرت الشعر إلى أماكن أخرى، بل ينسحب وبدرجة أعلى حتى على أولئك (الشعراء) الذين يواصلون (مشقّة) الكتابة ولا يضيفون لأنفسهم ولا للجيل الذي وجدوا أنفسهم فيه ولا للشعر وليله الشاق شيئاً سوى مزيد من عناء الاستعادة لقصائد قيلت واستراح منها كاتبوها.

وينطبق هذا الوصف كذلك على ذوي الحماسات الزائدة السريعة التي تقترب من الميوعة الروحية والمراهقة الذهنية في إعلان الموقف الفكري وحتى "الشعري" إزاء العديد من التحولات السياسية والاجتماعية والفنية.

إن إعادة قراءة التجربة الثمانينية بعد أكثر من عقدين على بدايتها مسألة طبيعية ومنشودة سواءٍ في هذا الوقت بالذات أو في أي وقت لاحق، وإلا كيف نفسّر ظهور أكثر من مائة شاعر عراقي يدعي كل واحد منهم إنه (ثمانيني) وكأنّ ذلك امتياز يمنح مدَّعيه صفة شاعر، فيما كان ينبغي أن يمنح هو ـــ بشعره ـــ للمرحلة التي ينتمي إليها وهجاً يعبر، معه وبه، إلى المستقبل ممسكاً بجمره ومديماً له ومطوِّراً باستمرار.

ومراجعة كهذه تستدعي فحصاً دقيقاً وعميقاً لترابية التجربة أصلاً ومفاصلَ تحولاتها وانعطافاتها ـــ إن وجدت ـــ ومقاربتها بسياق الأحداث التي أسهمت في الترويج لكتابات دون أخرى

أو تلك التي اختارت مسارها خارج التلقين والمداهنة، وبين أيدينا في الوقت الحالي على الأقل العشرات من المجموعات الشعرية لجميع الشعراء المعنيين تقريباً بما يتيحُ لنا تقصي أكثر من اتجاه شعري ينوس بين التقليدي والمجدِّد، وكلُّ اتجاه يستدعي في ذاته وقفة أطولَ وحديثاً أشمل في الفصول اللاحقة.

لقد كان ظهور الأسماء التي مثلت ما يمكن أن نسميه الدم المبكر لشعراء الثمانينات مصحوباً بمشكلات لا تكاد تفترق كثيراً عن المشكلات التي رافقت ظهور الأسماء الأساسية من شعراء السبعينات، حيث ثمة خطٌّ يُشبهُ التخوم التي ستشكل تماسات لصراعات لاحقة من أجل تحديد الخريطة الشعرية للجيل، هذه التخوم كانت في السبعينات أيديولوجية محضاً، شعراء شيوعيون وآخرون بعثيون، أو محسوبون على هذه الفئة أو تلك، أو جالسون هنا أو هناك، كل تقف خلفه منابر نشر، وآباء من الشعراء واللا شعراء أيضاً، ومروِّجون من العقيدة ذاتها، وأنبياء ذوو رسائل وبلاغات، لكنَّ التخوم مع الثمانينات، وبفعل عدم وجود حياة سياسية بالمعنى المعروف في العراق آنذاك، كانت تخوماً أخرى، تخوماً في جغرافيا مُقلقلة، وإن أدت إلى فصل حاسم ومحكم هي الأخرى. فثمة شعراء مباركون ومدعومون من المؤسسات الثقافية بالكامل، وآخرون ملعونون ليس ثمة من يدعمهم بالكامل أيضاً!

هنا لا بدَّ أن نشير إلى محاولة تلك المؤسسات (تصنيع) جيل شعري " ثمانيني" تناسلاً عن جيل الآباء الأنبياء، لتقطع به الطريق عن تكرار أية تجربة أخرى في ظهور أسماء غير محسوبة

التوجُّهات وغير مضمونة الخيارات ومصادرها في الوقت المناسب. ويبدو أنَّ تلك المؤسسات تعلمت جيداً من تجارب عدد من رموزها الذين خاضوا أنفسهم مفردات الصراع في الستينات وراقبوا تجلياته وامتداداته في السبعينات، وحصدوا جزءا منه، لذا حاولت إحكامَ الطوق حول الساحة وعدم السماح بأية توجُّهات لا تعترف لها بالأبوة وتتقاطعُ معها، لكنَّ ذلك لا يمكن أن يتحقَّقَ عبر الوسائل التي اتبعتها تلك المؤسسات، فلنتذكر تجربة "الملحق الثقافي" لجريدة الثورة الذي لم يستمر طويلاً، إذ نشر المشرف على الملحق آنذاك الروائي الراحل عادل عبد الجبار، عدداً من النصوص لأسماء جديدة من الشعراء سرعان ما جرى تكريسها عبر الصحيفة ذاتها ومن ثمَّ ليكتمل الاحتواء التام، صارت هذه المجموعة تجتمع حزبياً، تحت مسؤولية عادل عبد الجبار نفسه الذي كان من الحطابين الدائبين في نار إبراهيم، إذ كتب أكبرَ عدد ممكنٍ من قصص وروايات الحرب في "مدة" وجيزة قبل رحيلِه، فأسماء إبراهيم زيدان وقيس مجيد المولى وعمار عبد الخالق وليث الصندوق وعلي رحماني ولهيب عبد الخالق[1] ــ لا بد من وجود امرأة في كل مجموعة تبحث عن

---

1 تؤكد لهيب عبد الخالق في حوار مع مجلة "لها" جانباً من حقيقة هذا التصنيع سواء في التوجُّه أو في تتبع اللهب الأول للقصيدة، وكذلك في الخلط بين الحرب كحافز لكتابة شعر الحياة، وبين التمجيد المتوحش والكاذب لها. بين تعبئة الناس لوقودها، وإدانتها، أو في التبني المؤسساتي للشعر الذي يمجدها.

تقول لهيب في الحوار رداً على سؤال حول قصيدتها الأولى وظهورها كشاعرة:

شرعية شعرية بالتغاير الجنساني داخل الجيل! ـــ كانت الاستباق الإعلامي لتجارب بدأت تتشكل في الظل آنذاك: ناصر مـــؤنس وضياء الدين العلاق ومحمد تركي النصار ـــ الذي كانت هناك محاولات لاستدراجه لتلك المجموعة لكنه اختار بموقف يحســـب لصالحه وقتها أن يبقى في الظل الفعال ـــ ونصـــيف الناصـــري وزعيم النصار، إضافة إلى محمد مظلوم.

"نطقت قصيدتي الأولى في الحرب. كنا على أعتاب التخرج أواخر السبعينات، وأُخرجنا قسراً من الحلم الشفاف الوردي إلى قسوة اللون الأحمر. على بـــاب الجامعة المستنصرية قُتلت إحدى زميلاتي بيد متطرف من حزب الدعوة، كانت فريال وكان طه، وتـــناثر الدم على قمصاننا البيضاء. أنا من يومها لم أرتـــدِ اللون الأبيض.فكانت أولى قصائدي. أذكر أن الشاعر سامي مهدي نظـــر إلى الفتاة النحيلة الخجولة التي اقتحمت عالم الديناصورات ومكتبه في الطابق الثاني وهو حينه رئيس تحرير جريدة "الجمهورية"، وقرأ "القصيدة" أذكر أنه طلـــب صفحة "آفاق" التي هي صفحة ماجد السامرائي ورفع قصيدة لآمال الزهاوي ووضع قصيدتي.. نعم أولى قصائدي كانت "عطشى بلا شفتين". أعتقد أنـــه كان صعباً أن تكتب فتاة قصيدة حرب. من يومها سمي جيلي "جيل الحرب". اختلف شعرنا عن شعر المقاومة وشعر النضال السلبي. إنه شعر يتعامـــل مـــع الطلقة والمدفع والساتر والشهداء والصواريخ والطـــائرات وفيـــالق الجنـــود والمعارك. لقد ظهر فينا نوع جديد من الشعر هو شعر الحرب. رغم أن كتابه كانوا كلّ شعراء الأزمان التي سبقتنا والتي تلتنا.

راجع حوار فيصل الصفواني: الشاعرة العراقية لهيب عبدالخالق: نسيت مرات كثيرة أنني امرأة من فرط ما سكنت بزة القتال. مجلة لها في 1 / 1 / 2003.

في الوقت ذاته كانت تتأسس فيه محاولات أخرى لعبد الحميد الصائح وباسم المرعبي وصلاح حسن في ظل آخر هو ظل المحافظات قبل أن ينتقل الجميع، إضافة إلى سعد جاسم القادم من معهد الفنون الجميلة ببغداد، دفعة واحدة للدراسة في مكان واحد هو أكاديمية الفنون الجميلة (قسم المسرح).

أيضاً كانت ثمة مجموعة أخرى تتحرّك بشكل يبدو جماعياً أيضاً من ثلاثة رجال وامرأتين هذه المرة! (عدنان الصائغ وعبد الرزاق الربيعي وفضل خلف جبر ودنيا ميخائيل وأمل الجبوري) وكان قريباً منهم علي الشلاه.

وكذلك كان ثمة أسماء أخرى، قريبة من هذه المجموعة أو تلك أو حتى بعيدة! لكنها قريبة لناحية تنقلها البدوي وبحثها الدائب عن الأمكنة: كحكمة الحاج وعلي حمدان الفالح وعلي عبد الأمير ورياض إبراهيم وسهيل نجم، ورسمية محيبس، وسلام سرحان، وكريم شغيدل، وركن الدين يونس وسهام جبار ورباح نوري وآخرين.

هذه الخريطة التي تبدو مترامية الأطراف هي المشهد الملتبس الذي يلخص واقع الحياة الثقافية في العراق آنذاك، خريطة لا بدّ من رسمها بالتباسها الأولي قبل الشروع في تفريق المتشابهات وفك التباسها برصد الملامح التي أعادت ترتيبها من جديد خلال مدة وجيزة جعلت من كل مجموعة تنحو بالفعل نحو توجه معين في الكتابة والفهم الشعريين، وفي الموقف إزاء ما كان يجري في البلاد في مرحلة مهمة من تاريخها أعني الحرب العراقية الإيرانية التي كانت واحدة من الوقائع الاستثنائية في تشكيل

الوعي الوجودي لدى هؤلاء الشعراء. وإزاء تلك النار التي يراد تفريقها بين نار مقدَّسة وأخرى مدنَّسة، لكي يتحوَّل "الحطب" بدوره إلى حطب مقدس، وآخر ملعون، تبعاً للنار التي يحتطب بها كل فريق بتاريخها المنقرض والمفترض على حدٍّ سواء،

لكن هذه الخريطة الملتبسة نفسها سرعان ما تخلخلت من جديد مع تحرك دفقة دم آخر من الفصيلة ذاتها في نبضها، شكله عدد من الشعراء في مراحل متتابعة وقريبة ومتقاربة في الوقت نفسه: كأحمد عبد الحسين وكاظم الفياض وفاضل الخياط وشعلان شريف وخالد جابر يوسف وحازم لعيبي وحسن النواب وعلي حبش وريم قيس كبة ويوسف اسكندر وعبد الأمير جرس وعلي مزهر ــ الذي لم ينشر في العراق ــ وإيمان محمد وكريم جواد وآخرين. وبين هؤلاء من جاء بموهبة شعرية لفتت له الأنظار منذ القصيدة الأولى مما أعطى المشهد العام للجيل حيوية أكثر، مقابل رداءة مثلتها تجارب في كل من المجموعات الأرخبيلية إذا صحَّ التعبير.

ثمة ظلال واضحة لصراع من نوع آخر إذن، صراع يستمدُّ من الطبيعة الإنسانية، ومن تاريخ الأدب ومن تراث السلالات السابقة أيضاً، مبررات استمراره، ولا يمكننا أن نغفله أو نتحاشى الخوض فيه تحت أية ذرائع غير واقعية، ما دام يشكل سمة مهمة في دراسة أية مرحلة من مراحل تاريخ الأدب العربي والحياة الثقافية عموماً.

غير أن دوائرَ هذا الصراع وإن بدت ضيقة للوهلة الأولى لكنها، ستتسع باستمرار لتشمل تخوماً أخرى، وسط تحالفات

وتحالفات مضادة، في جو مشحون بعنف مختلف الصور، وبانمحاق الفرد لصالح جماعة ما: سلطة أو منطقة أو عشيرة أو طائفة بدت بديلاً عن التجمعات السياسية المحظورة.

هنا يعبر علي حبش عن شيء من هذا القلق المزمن داخل الخريطة:

(كانت الحقيقةُ جُرحاً

وطناً يطردُ من المقاهي وينخدشُ في العبارة

صارت الحقيقةُ دراهمَ وعُطوراً وجوازاتِ قَهر

هكذا انتهى لطفي مع العالم

أصدقائي في وهمهم السحيقِ الذي يُشبهُ القرونَ

أينَ يذهبونَ ؟ ما تُرابُهم الذي يبكونَ عليه؟

كيفَ أشيِّدُ منهم مدينةً مأهولةً، والمعنى ضَبابٌ وَقَصَب؟

يا نقّالة العُمرِ

يا مقصورةً اسمها المدينة[1])

---

1 علي حبش (سنوات بلا سبب) دار صامد للنشر – طبعة أولى تونس 2001 قصيدة "لقد انتهى لطفي مع العالم"

الجيل الضائع

لم يكن التقسيم العقدي للأجيال الشعرية في بلد كـالعراق كافياً لاستيعاب جميع من كتبوا أو نشروا قصائدهم خلال هذا العقد أو ذاك! فإذا ما كان عدد من الشعراء سينتمي بقـوة إلى جيل شعري معين، لا لأنه يشترك زمنياً في اقتراح خطاب شعري خاص بفترته، أو يسهم في دفع المغامرة الشعرية إلى عوالم وتخوم أخرى، بل لأنه يختار أن يواجه مع أقرانه (مصيراً شعرياً مجهولاً!) على أنه، في لحظة ما، سيجد نفسه خـارج المسـار الشـعري لتحولات الجيل، وربما خارج المسار الشعري برمته.

على أن مصطلح الجيل الضائع في الثقافة الأمريكيـة ارتـبط بكبار أدباء أمريكا مِمَّنْ تَحوَّلوا للإقامة في أوربا في نهاية الحرب العالمية الأولى وما بعدها، وشمل أرنست همنغـواي وسـكوت فيتزجيرالد وتي أس إليوت وعزرا باوند وسواهم، وهو يتصـل بضياع ليسَ خارج حدود البلد الأمِّ فحسب، بـل بـالاغتراب بيـن حدود ثقافتين.

رأيتُ من الضروري هنا إيراد هـذه الإشـارة لتأكيـد أنَّ المصطلح هنا هو مصطلح توصيفي لغرض حصر مجال البحـث وليس معياراً ثقافياً، أو ترجيحاً لجماعة على أخـرى أو حـتى تصنيفاً محدداً لنمط كتابة وطبيعة توجُّه.

ومع هذا التباين في مفهوم "الضياع" اغتراباً وانفصـالاً بـين جيل شعراء وروائيي أمريكا في أوربا، والجيل الشعري في العراق، فإن طرفي (العقد الشعري) في العراق يضمَّان بينـهما شـعراء

"مغتربون" عقدياً يتجاذبُهم عَقدان من السنوات ـــ سابق ولاحق ـــ يكادان يمثلان مكاني استقطاب متباينين، ولا يكاد أيٌّ منهما ينصُّ عليهم.

فثمة بين عقدي السبعينات والستينات شعراء لا يمكن تصنيفُهم على وفق مقولة الأجيال الشعرية، وكذلك الحال بين الجيلين المفترضين: السبعيني والثمانيني، فثمة شعراء عدَّة على طرفي أحد العقدين أو خلال أحدهما لكنهم توزعوا أما إلى سبعينات أو ثمانينات، ومنهم من ظلَّ (كأهل الفترة) بين الجاهلية والإسلام لم تصلهم رسالة أيٍّ من الجيلين، وبينهم من تصله الرسالة بالمعنى العقائدي "الحقيقي" فهو لم يكن محسوباً على القوميين ولا على الماركسين، وكلاهما ذوو رسائل! فاحتار النقد الأدبي لتاريخ الأجيال الشعرية في تصنيفهم، مثلما اختلف الفقهاء في حكم التعاطي التكليفي مع "أهل الفترة" وكيفية حسابهم وتقييم أفعالهم السلوكية!

وعلى هذا الأساس يمكن تسمية من بقي من هؤلاء الشعراء بشعراء الجيل الضائع، فأسماء مثل عبد الكريم كاصد ونبيل ياسين وحسين عبد اللطيف وعلي الطائي وعيسى حسن الياسري ومهدي محمد علي ظهرت ما بين عقدي الستينات والسبعينات[1]. وكذلك أسماء مثل حميد قاسم وعادل عبد الله

---

1 من الطريف في هذا السياق ما رواه لي الصديق الشاعر مهدي محمد علي نفسه، من أن حميد المطبعي جاء إلى سعدي يوسف ذات يوم وطلب مساعدته في إعداد ملفٍّ عن شعراء الستينات فأشار سعدي إلى مهدي محمد علي، الذي

وعبد الزهرة زكي وزيارة مهدي ونوري أبـو رغيـف بعـد السبعينات بقليل وقبل الثمانينات بأقلّ، لكنَّ بينهم من عُدَّ مـن شعراء الجيل السابق ومنهم من اختار الوقوف بين الجيلين ومنهم من استأنف بحثه عن مكانٍ مع التالي من الأجيال فاندمج بها.

في الخطاب الشعري، وفي المستوى الفني لذلك الخطـاب، وفي الخصائص النفسية للشاعر، ثمة جوانب ورواسب محدَّدة، تتدخل في إمالة كل صوت نحو الضفة التي ينتمي لها حتى وإن أنشد في منطقة الأعراف، أو وسط لجة ملتبسة:

(أنا هيبةٌ لارتقاء ذليلٍ، ولكنْ لا أصدِّقُ أنَّ أشـباهي بقصـد تزيـينِ الخطاب، إنَّهمً قادرونَ على استيعاب هذا الإرث المقدَّسِ دائماً بتحوُّلاتَ لا يَرَونَها. فأنا موتٌ قادمٌ لفَتوحات تتكَرَّرُ مثل التقاويْمِ، أما غيْـريْ، فهُمْ تَجشؤاتٌ مَتروكةٌ علىً موائدَ تتعلَّقُ بتاريخٍ بائسٍ، أنا مثلاً أدخلُ في تصنيعِ انتصـارات تسـعى إلى ترشيقِ حضاًرات لا تقوى على الوقوفِ على جيلٍ واًحد.

أما هُمْ فسيظلونَ هكذا في كلِّ انقلابات الحال عُملةً، أو عمالاً تحتَ خرسانات، اعرفُ أنَّها ستُطوى لا كتلةً كَتلة بـلْ ملفَّـا

دفع بقصيدة إلى المطبعي ظهرت في مجلة الكلمة ضمن ملـفٌ عـن شـعراء الستينات مع تعريف عن الشاعر بأنه من مواليد 1945، ولكن في عدد لاحق من المجلة ظهرت القصيدة ذاتها على إن شاعرها ينتمي "لشـعراء مـا بعـد الستينات" مع تغيير وحيدٌ في تاريخ تولد الشاعر الذي أصبح 1954 بدلاً عن 1945.

ملفاً[1]..)

هكذا يفترض زيارة مهدي مثلاً وجوده بين (الآخرين) ويضع عنوان القصيدة في سؤال ذي تعقيد مضاعف: (..........؟)

لكن في التقسيم الذي اعتمدناه على أساس الأجيال الرابعة زمناً وخطاباً وتفاعلات معاشة وأجواء جامعة فلن يبتعد زيارة مهدي كثيراً عن سماء "الجيل البدوي".

الثمانيناتُ نفسها لم تخرج ذيولها ومساربها عن تضمنها منطقة (أعراف) الشعر العراقي، حيث ثمة المكان الثالث ما بين الجنة والنار، وهو المكان الذي لم يزرهِ أبو العلاء المعري في "رسالة الغفران" ليرصد فيه عدداً هائلاً من شعراء الجحيم اللاحق.

فقد شهدت الثمانينات اندفاعات عدة من الشعراء، كان فعل ولادة الشعراء بغزارة خلال تلك المرحلة نوعاً من التعبير عن احتجاج الحياة ضدَّ الموت الذي كان يحصد مئات الآلاف من التجارب المبكرة في العشرينات عن عمرها، وكان فارق السنتين أو حتى السنة الواحدة في الظهور أحياناً ذا أثر في توثيق أسماء الجيل.

ولهذا فثمة شعراء ظهروا في نهاية العقد الثمانيني لكنَّهم لم يسهموا في دعم المشروع نصَّاً وتفاعلاً واصطداماً وحواراً مع السابق الشعري في إطار المجاهات المعهودة في الشعر العراقي بين

---

1 زيارة مهدي: قصيدة "........؟") ضمن كتاب "شعر 92 المشهد الجديد في الشعر العراقي، منشورات الأمد. بغداد 1992.

اللاحق والسابق، هؤلاء كتبوا قريباً من عالم النص الثمانيني الذي كان يتلمَّس حتى ذلك الوقت خطابه الخاص، أو كان في مراحل التجريب والمشاكسة والإعلان المقصود عن الاختلاف.

وفي التوثيق لأيٍّ جيل شعري لا بدَّ من مراجعة السيرة الجماعية ومدى فاعلية الأفراد فيها، ذلك أن النشاط الفردي مهما بلغ من إنجاز وتميز، يسعى، بأكثر من وسيلة إلى الالتصاق بحرارة في معمان التجربة، يغنيها ويفتح أمامها كوى أخرى ـ ولا أريد أن أذهب إلى القول: يفتح أمامها آفاقاً أخرى ـ ويحرضها على الاندفاع، إنه نوع من التنافس المشروع والطبيعي للبقاء في الطليعة أمام تعدُّدٍ وتنوُّعٍ ينطويان على أكثر من مستوى وأكثر من اتجاه.

وفي مطلق الأحوال، ليس شعراء ما أسميناه مجازاً (الجيل الضائع) في عقد الثمانينات ضحايا الشرط الزمني الذي لا يخلو من عسف ـ لكنه طبيعي في الوقت نفسه ـ وهم ليسوا كذلك بكل تأكيد. لكن منهم من يضيِّعُ جهدَهُ الشعري في الالتصاق القسري بالنصِّ المنجز لسابقه أو لاحقه دون أن يكون من بين فرسان أي منهما أو طليعته إذا ما أجرينا مقارنة معيارية لتراكم ونوعية العطاء بما يُسهم حقيقة في بلورة إرهاصات هذا المنجز. وبهذا يضيعُ تحت وهج النصِّ الأصل، ومنهم من يستثمر لا انتماءه للتقسيم العقدي فيخلص من شوائب سواهُ ويخلقُ أجواءَهُ الخاصة خارج اللعبة المعتادة فيحقق انتماءه الأصعب للشعر، بعيداً عن "صناديق" التقسيم العقدي، وبهذا يخرج من (الفترة) إلى المرحلة تاركاً أقرانه ضائعين لا بين جيلين شعريين فحسب بل

بيـــن الشعر واللا شعر.

لكنَّ هذه المجموعة التي بدأت مجاورة للتجربة الثمانينية لحقتها شبهة "التجييل العقدي" ولوثتها إلى الدرجة التي منعتـــها عـــن الالتحاق "نقدياً" بشعراء منٍ العقد المجاور وهـــم سينقســـمون كذلك،وفي وقت مبكر جداً، بيـــن شعراء "منفـــى" وشـــعراء "داخل" ولن تجد نفسها لاحقاً في السياق الذي فصلناه في ربط نشوء الأجيال وصعودها وهبوطها، كعلامة على نشوء الدولـــة وربطها بسياق التحولات داخل البنية التاريخية للمجتمع، وبهذا تُمثل هذه المجموعة الخلاصة التي انتهى إليها "الجيـــل البـــدوي" لتكرِّس السؤال المتعلق بالمعاييـــــر أو المرجعيـــات الوقائعيـــة لإرهاصات تجارب شعراء هذه المجموعة وتشكُّلها وديـــمومتها.

بل أن حسن النصار يعبـــر بوضوح عن تلك الروح البدوية التي تدعوه إلى صيـــرورة قادمة:

(غداً

عندما ينحني الوطن

أكونُ بالتأكيد

قدْ هيأتُ لهُ السُّوط.

سجِّلوا في دفاتركم

بدوياً سأصبحُ

لأسجنَ الصَّحراء

في وحدتي.[1]

ومن هنا فإن السؤال النقدي في ثقافة التجييل العقدي سيبحث عن الطيفية التي تقرأ بها اقتراحات القصيدة الجديدة في العراق: "قصيدة التسعينات" بشعرائها الذين يكتبون مراثي أنفسهم وحياتهم وهم يعبرونَ بها القرن العشرين، بينما كانوا يدغدغون موتاً يومياً داخل العراق؟

هل تقرأ من ناحية علاقتها السلالية بما أنجز من شعر وقصائد ومشاريعٍ لا تكاد تكتمل؟ خاصة وإنها ــ قصائد ــ تتماسّ، تاريخياً، مع قصائد الثمانينيين، بوصفها التجربة الأقرب لهم، وكونها صدرت عن حسٍّ فجائعي بالمستقبلِ وهو يُطحنُ في حياة معاقة تنتظر ما تبقى من جسدها عائداً من الحرب؟ من تلك المحرقة التي تبحث عن مزيد من الحطب الأخضر أم نقرأه من ناحية تآلفه مع هذه الحياة المعاقة؟ بمعنى تناصّه مع الحدث أكثر من تداخله مع ما أنجز قبله وحوله من تجارب، عراقياً وعربياً؟

في قصائد عدد من شعراء عقد "التسعينات" ممن بدأت أسماؤهم تخرق "حصارنا" في المنفى، قبل حصارها، لتعلن عن تجارب تعدُ بالكثير وأسماء بدأت تتشكل بثبات، كعبد الخالق كيطان، ومحمد الأخرس، وسلمان داوود، وفرج حطاب، وجمال الحلاق، وغريب اسكندر، ومحمد درويش علي، وحسن النصار، وحسين علي يونس، وعلي سعدون.

---

1 حسن النصار (قيامة الأرامل) جائزة عبد الوهاب البياتي الشعرية 1999 ــ طبعة أولى دار الكنوز الأدبية بيروت 1999 .قصيدة "أراضينا تلبس الحداد"

في قصائد هؤلاء ما يستدعي التأمل فعلاً في جدية رؤيتهم لهذا التلازم العضوي بين سلالية النص الشعري وأهمِّيَّة المنجز من جهة، وعمق تمثلهم لشعرية اللحظة حتى وهي في أقسى تمظهراتها من جهة مقابلة.

في القصائد التي قرأتها لهؤلاء الشعراء[1] ثمة اجتهاد واضح لإعادة الشعر إلى الأرض، وربما إلى ما تحت الأرض لدى قسم منهم، دون أن تفقد مساراتها المتطلّعة إلى فضاء تخييلي شاسع، لكنها تعيد ترميم الحياة الموشكة على التداعي وسط أنقاض الحروب والحصارات وانحسار القيم. أو لعلها تترك لهذا التداعي والانهدام أن يختلط — في طريقه إلى الكارثة — بعناصره الأسطورية القديمة.

قصائد هؤلاء الشعراء تنجو إلى حدٍّ بعيد من سرديَّات المخيلة المرتبكة وانثيالاتها التي سبق أن شاعت، تحتَ ادعاءات وتنطعات في التنظير لتلك [المشاريع الكبرى] التي انشغلت هي وأصحابها بمتاهات لغوية غير محمولية ومطولات هذيانية عمياء لا ترى الواقع لا بعين نسر ولا بعين عصفور!

---

1 وصلتني منتصف التسعينات نصوص لعدد من هؤلاء الشعراء من داخل العراق، وقد كان من المفترض أن تصدر هذه النصوص في "كتاب مختارات" اتفقنا أنا والصديق الشاعر عبد الحميد الصائح على إصداره خلال ذلك الوقت إلا أنه لم ير النور لسوء الحظ، وتقلصت مبررات نشره مع إصدار أغلبهم مجموعات شعرية مستقلة عرفت بعدها أسماؤهم بشكل معقول في الساحة الثقافية العربية.

يمثل حسين علي يونس نموذجها الأكثر مثابرة، وتعبيــراً عن التجربة، فهو يعرف حياته في قصيدة تحمل عنوان:

(هذه هي حياتِي:

جارحاً

ومنجرحاً

من القذارة خرجتُ

وأنقاض منـــزلي

محتْ كلَّ هذه الذكرى)

أو حين يعرف الشاطئ:

(فكرةٌ تتموَّجُ

على ورقةٍ

تتذكّرُ أمواجَهَا السائبة.)

أو حين يجعل عنوان القصيدة جملة تبدأ بها القصيدة:

مرة سمعنا الأجراس

وخيل لها

أننا سنة ننتظر[1]

---

1 حسين علي يونس (حكايات ومرائر) منشورات الجمل طبعة أولى 2003 قصيدة "هذه حياتي"، وأيضاً قصيدة "مرة سمعنا الأجرس".

الشيء اللافت أيضاً في تجارب هؤلاء الشعراء إنها تبتعدُ في معظمها عن وباء التصريحات والبيانات، إذ لا بيان لهم سوى صدقية علاقتهم بما يجري حولهم وداخلهم، وهشاشة صلتهم بالعالم المصنوع من ملامح لا يأنسون لها، إنهم بذلك يستفيدون من الخسارة التي آلت إليها تجربة البيانات لدى الستينيين والسبعينيين، وكذلك من الزهد الإعلامي لدى بعض الأصوات الحقيقية في شعر الثمانينات وبالتالي فهم ينتمون جيلياً إلى " الجيل البدوي" مع أنهم لا ينتمون "عقدياً" إلى شعراء الثمانينات.

فمع أن عدداً منهم كان قد أصدر مجموعات شعرية زاهدة الطباعة والحجم والتوزيع، إلا أن إصرارهم على تقديمها يؤكد أن هذه الكتابة في العراق هي رحلة مضادة لنكوص القيم والأحلام. تماماً كما هو شان شعراء الثمانينات حينما كان تحت طائلة حصار من نوع آخر، وربما أكثر قسوة من الناحية الثقافية حصار "أدب قاسية صدام" و"قصص تحت لهيب المعركة" و"أراجيز في المعركة".

الإعلان عن هذه التجربة كان مثيراً حقاً خاصة لنا نحن البعيدين القريبين عن المشهد الجديد في الشعر العراقي.

ولئن كان عددٌ من مجايلي هذه التجربة قد خرج إلى صحراء "رفحاء" في السعودية ومن ثم إلى منافي شتى، مُحققاً جانباً من الاتصال في السيرة مع "الجيل البدوي" فإن ذلك لا يعني كثيراً، في طبيعة ما يكتب من شعر ولا حتى في مستوى انحيازنا له. ما يعنينا فعلاً، هو المشروعية التي تقدِّمُها القصائد بوصفها ملامح تتشكّلُ همّاً متضامناً ومتصاعداً لدى الشعراء ينجيهم من لوثة

تصفية الحساب المزعوم أو عقدة اتهام الآخر لتبرير الوجود، التي كانت من الأمراض المتوطنة في لغة التعاقب الجيلي في الشعر العراقي.

وإذ تختار هذه القصائد الشكل اللا إيقاعي عنواناً أبرز لتجاربها فهي لا تختارها بحكم جري العادة أو ركوباً للموجة أو خضوعاً لفلسفة السائد لكنها تتشكّل، هكذا، صورة بالعين وباللهفة لحياة عابرة وسط يأسِ المارة والعابرين أيضاً، إنها شهادات لمرحلة سوداء أخرى في بلاد ما بين النهرين، ورحلة أخرى لكلكامش، لكنها داخل أسوار أوروك هذه المرة.[1]

[1] لابدَّ من التنويه هنا إلى تجارب أخرى لشعراء عراقيين بدأوا في العراق لكن تجاربهم ترسَّخت في المنفى، وقد سبق لي أنْ أعددتُ ملفّاً عن شعراء الثمانيات في العراق لمجلة الكتابة الأخرى المصرية نشر في عددها المزدوج 12 ــ 13 ــ 1996.. وكانت ضمنتهُ الملف شهادة لأحد شعراء هذه المجموعة وهو الشاعر جمال مصطفى المقيم في الدانمارك، لكنها لم تنشر ضمن الملف المذكور لأسباب أجهلها. وهؤلاء الشعراء كما جاء في تلك الشهادة هم: رعد مشتت، حميد العقابي، جمال جمعة، خالد المعالي، مهدي قاسم، عدنان الزيادي، كريم الأسدي، سعيد ياسين، سمير السعيدي، فائز العراقي، منعم الفقير، هاشم العراقي، والراحل قاسم جبارة ، واسماء أخرى وسيكون من المهم إضاءة هذه التجربة من "ثمانينات المنفى" الموازية لثمانينيات الحرب في دراسة داخلية ما زالت تحتاجها وتعيد صياغة المشهد.

شعراء المحافظات

هناك أيضاً داخل تفاصيل الخريطة المتلبسة القوانين والحـدود والمساحات، مناطق أخرى طالما نظر لها الوسط الأدبي في العراق خلال عقد الثمانينات، بوصفها حيـزاً آخر ينطلق منه أو ربما يبقى داخلها ورهينها صنفٌ آخرُ من الشعراء، وهـذه المنطقـة محكومة بالجغرافيا هذه المرة.

أنَّهم شعراءُ المحافظات، ولنا مع جسامة هذه التقسـيمات أنّ نتصوَّر حجم الشعراء الذين يظهرون في العراق بما يجعلـها ـــ التقسيمات ـــ تتفرَّع هي الأخرى وكأننا ندرس تـاريخ أدب لأمَّة، ولا يختص بثقافة بلد واحد فحسب! وهنا قد لا أكـون متعسِّفاً ولا متعصِّباً إذا ما أعلنت إنني أعتقدُ أنّ العراق، هو أمـة شعر، وليس مجرد بلاد لها شعراء.

في طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي مـثلاً[1] ثمـة تصنيفان أحدهما يتخذ من المستوى الفني معياراً للتصنيف فيدرج كلّ مجموعة في طبقة ابتداء من الأولى وحتى العاشرة، والأخـر يعتمد على التوزيع الجغرافي، فيذكر شعراء الحجـاز والباديـة، والطائف وسواها، وثمة أيضاً ما اصطلح عليه ابن سـلام بـــ "شعراء القرى" وذكر شعراء لم يسطعوا بشكل نافر وقـويٍّ إلا

1(محمد بن سلام الجمحي 232 هـ ـــ طبقات فحول الشـعراء) تحقيـق محمود شاكر، دار المعارف ـــ القاهرة 1952.

بعد تماسِّهم مع المراكز الشعرية والمواسم الأدبيـــة، فيمـــا ظـــلَّ آخرون في الهامش بشكل ما، ليصبح ذاك الحال سمةً من السمات العامة التي انسحبت بظلالها على طبيعة أشعارهم.

وفي العراق كذلك ثَمَّة شعراء لم يتح لهم ابتعادهم عن المركز التماس المستمرَّ مع مركزية الثقافة في العاصمة التي تتبلور فيهـــا سمات الجيل الشعري، من تقاليد الحوار والقرب من الصـــحافة والأنشطة وغيـــرها. ــ أقصد بالتمركز هنا مســـتوى تـــداول النشاط الثقافي وليس طبيعة إنتاجه ــ لم يتح لهم أن يظهـــروا في الصورة التذكارية الأولى لملامح تشكُّل "الجيل"

لكننا قد نجد لدى شعراء القرى الذين ذكرهم ابـــن ســـلام مستوى فنياً يضاهي قصائد شعراء الطبقات العشـــر وكـــذلك شعراء المراكز الشعرية المعهودة، فرغم أن شعراء القرى هـــؤلاء امتازت أشعارهم بتوثيق وقائع المسلمين في عهد النبوة، إلا أننـــا نجد بينهم من تنطوي أشعارُهُ على مستوى فني يضاهي العديـــد من شعراء الطبقات الأخرى الذين يعترف ابـــن ســـلام بـــأن تراجعهم إلى طبقات أخرى كان لسبب لا يتعلق بطبيعة شعرهم أو مستواه الفني؛ بل لقلته! فيـــرى أن وجود شعراء كطرفة بن العبد أو عبيد بن الأبرص في الطبقة الرابعة يعود لقلة المروي من شعرهم رغم أنهم برأيه (فحول) وموقعهم مع الأوائل.

وينسحب هذا الكلام، كذلك على شـــعراء المحافظـــات في العراق من أولئك الذين لم تستهوهم أضواء المدينة تماماً ــ على الأقل خلال عقد الثمانينات.

غيـــر أنه ينبغي التنويه هنا إلى أنّ العددَ الأغلب والأعمَّ مـــن شعراء الثمانينات هم من المحافظات أصلاً لكنَّهم اختاروا الإقامة في بغداد سواء خلال زمن الدراسة أو حتى إلى ما بعدها، فكانوا جزءاً أساسياً من ثقافة المركز بانجذابهم إلى صخبه وإصـــرارهم على دخوله رغم ازدحامه، بملامحهم هم (عبد الحميد الصائح من الناصرية وسعد جاسم وباسم المرعبي من الديوانية وصلاح حسن من الحلة)

هؤلاء الوافدون بثقة إلى العاصمة أسهموا في إضفاء دم آخـــر دورة الحياة الثقافية في المركز، مستفيدين في الوقت نفسه مـــن تقاليد المركز القائمة على تراث قوي من الاجتـــهاد وكـــذلك الحوار والصراع معاً وسواها من التقاليد الراسخة.

مصطلح (شعراء المحافظات) إذن ليس بدعة أخرى، بل إنـــه حقيقة واقعة، لها مميزاتها وأخلاقياتها وطبيعة علاقاتها مع ثقافـــة المركز. حتى أن الدوريات الثقافية دأبت على تقليد آخر وهـــو نشر ملفّات عن كلّ محافظة، وجد فيه بعض الشـــعراء وســـيلة للفت الانتباه لهم داخل هذا التصنيف فيما امتنع آخـــرون عـــن الاشتراك به كي لا يتمَّ تحديدهم ضمن هذا التصنيف.

الذينَ ظلوا محافظين على وجودهم داخل الإطار، لم تسعفهم مواهبهم المحدودة وإمكانياتهم المتواضعة أو ربما انحسار إخلاصهم للشعر، على المتابعة في الطريق الطويل والمتعب، كما أضـــعفت هذه الأسباب من قدرتهم على التواصل مع المركز.

في الوقت ذاته فإن نماذج أخرى من شعراء المحافظات امتلكوا

مواهب حقيقية ودأباً واضحاً على التواصل والحوار، لكن مزاجهم الهاملتي، إنْ صحَّ التعبير، والتردد الذي يحكم شخصيات عدد منهم جعلهم يفضلون الانزواء والرضا بما هم فيه. وهنا لا بدَّ أنْ أنوِّهَ إلى نقطة أخرى ضرورية وهي أنّ إشكالية الجيل هي ذاتها إشكالية الكتابة نفسها، حيث تتماهى التجربة بالتأليف ومثلما لا يمكن للنصِّ المجرد وحدهُ أن يخلق كاتباً مهماً دون تفاعل ثقافي كياني مع ما حوله، فإن الانزواء الفني والاجتماعي، والاعتكاف لكتابة النصوص فحسب والزهد بالحوار وما يقدمه من اجتهاد إزاء الراهن، خاصة في مراحل تكون التجربة الحياتية والشعرية، قد تخلق كاتباً ولكنها قد لا تكون كافية أن تضعه في سياق حركة شعرية معينة أو في متن شعري مغاير أو مكرس، بل تجعله هائماً أو متنزهاً في تجارب أخرى في أحسن الأحوال.

فكان شاعرٌ كعلاوي كاظم كشيش مثلاً ـــ وهو شاعر شاب من كربلاء بدأ حضوره في النصف الثاني من الثمانينات ـــ وساهم الشاعر الفلسطيني خالد علي مصطفى في تقديمه من خلال صفحة الثلاثاء التي كانت خاصة بالأدباء الجدد ـــ أسير النموذج الشعري لمحمود درويش بناء وتركيباً ولغة وموسيقى بشكل قد لا يجعلك تفرق بين قصائد (الشاعرين!) وحالما ظهرت قصيدة جديدة لمحمود درويش ظهرت بعدها بقليل وبمواصفات إسلوبية وبنائية قريبة منها، قصبدة أخرى لكشيش وكأنَّه لا يتردَّد في التأكيد على أنَّ التقليد هو شرعة فنية ومنهج شعري ينهجه بقصد، خاصة عندما يجعلك تشبه شاعراً مُكرَّسا

كمحمود درويش، الذي يبدو أن علاوي كاظم كشيش كان، خلال تلك الفترة على الأقلّ، لا يستطيعُ قراءة شاعر سواه.

نموذجٌ آخر لكنَّهُ مختلفٌ لشعراء المحافظات هو طالب عبد العزيز الذي كانت قصائدُهُ الأولى نسجاً على نول سبعيني وقريباً من خيامهم، لكن سرعان ما نأى عن ذلك عندما تنبَّه إلى خصوصية التجربة ناسجاً تحت خراب البصرة الجديد ثوباً لا ينقصه غبار المعارك، فاندرجَ صريحاً في تجربة "الشعر الثمانيني" شكلاً في القصيدة وتوجهاً في المضمون رغم عدم اشتراكه في إرهاصات الملامح الأولى للتأسيس ـــ أعني الشعور الكياني بأهمية المغايرة لجيل لاحق عن السابق ـــ.

ثمة شعراء آخرون تنبغي الإشارة لهم في هذا السياق، مع تباينِ درجة مساهماتهم في تخليق المشهد الثمانيني " البدويّ" نصاً وسلوكاً، وهم جمال جاسم أمين وماجد البلداوي من العمارة، وعبد العظيم فنجان وعلي البزاز وطارق حربي من الناصرية، ورعد فاضل وهشام عبد الكريم من الموصل، وأحمد المانعي وإبراهيم البهرزي من ديالى، وسلام سرحان من الرمادي ومهدي هادي شعلان من النجف، وفاضل عزيز فرمان وحسن النواب من كربلاء، وعادل مردان ومنذر عبد الحر من البصرة.

ولا نريدُ هنا التفصيل في ثنائية المدينة/ الريف، وارتباط كلٍّ منهما بمشروع الحداثة والتأسيس لها، لكنْ لا بدَّ من التأكيد على أنَّ في كلِّ جيل شعري عراقي عدداً مهماً من الشعراء الذين يخترقون العاصمة وعصمة ثقافتها ويتركون أثراً واضحاً من حياتهم وتجاربهم وإبداعاتهم وربَّما حتى خطاياهم، وهنا فقط

تصبح ثقافة العاصمة مصطلحاً عائماً بفعل تداخل فعاليات عدة أفراد في تكوينها.

ثمة أسماء أخرى، لم تكد أسماؤهم تتشكل بعد داخل العراق، حتى عبروا الحدود، بعد حرب الخليج الثانية، إلى دول مجاورة، ورغم أن تجارب عدد من هؤلاء كانت لا تزال في المخاض العسير وترافقت مع حالة هيمنة مثقفي السلطة على المؤسسات الثقافية في البلاد بما لم يسمح لظهورهم الإعلامي، إلا أن التجربة الحياتية التي عاشوها في معسكرات ومخيمات اللجوء، خاصة في صحراء رفحاء في المملكة العربية السعودية، كانت الولادة الحقيقية لعدد من أسماء هذه المجموعة كصلاح الحيثاني وفلاح الصوفي وحميد حداد وعلي شايع وصادق زورة والذين كان أول إعلان صريح عنهم من خلال مجلة واحد التي أصدروا منها بضعة أعداد في أوروبا وتحديداً العدد الأول 1997 تحت تسمية "جيل ما بعد الثمانينات."

وكان يمكن لهذه التجربة أن تضفي سمة خاصة على شعر أصحابها وأن تنعكس التجربة الصحراوية النادرة لهؤلاء في شعرهم وطريقة تفكيرهم وهو ما بدا يتوضح بشكل أولي في الرسائل والنصوص التي كانوا يرسلونها من الصحراء، قبل أنْ تكرَّ مسبحة الشتات من جديد وتعيد توطينهم في أماكن أخرى.

ورغم أن الشعر لا يخضع بالنهاية إلى التسميات ولا التصنيفات ولا حتى المدارس لكن النقد ومنهجه، وكذلك المضامين والعناصر الراشحة عن تجارب شعرية معينة دون سواها، ألقت بظلالها القوية على شعر بعض المراحل، ومنحته تسميات

خاصة.

وإذا كان "جيل الثمانينات" في العراق قد ارتبط بوقائع الحروب والكوارث وتفاعلاتها، مما منحه تسمية جيل الحرب، أو عانى تحت وطأة تعتيم الآخرين وأضواء الأبطال والأنبياء، فنسب إلى " الظل" وتوصلنا في هذا البحث إلى إطلاق اسم "الجيل البدوي" اسماً جامعاً مانعاً له، فإن الجيل الذي تلاه، أعطته الوقائع الأخرى التي لا تقل كارثية وقسوة، اسماً افتراضياً آخر، لارتباطه بمتاهات جديدة في الصحارى والأصقاع، بلا بوصلة واضحة، وكأنها بذلك يتناسب تماماً مع القلق الذي بدت عليه تشكلات هذه التجارب التي لم تخضع تماماً لتقاليد التكون العَقدي للأجيال الشعرية في العراق.

لقد ذهبَ هؤلاء إلى الصحراء بحثاً عن "البرابرة" الذين رابطو على الحدود ولم يأتوا ليكونوا جُزءاً من الحلّ، ذهب هؤلاء ليعلنوا "استسلاماً" بصيغة الارتماء في حضن "البرابرة" الذين لم يتحولوا إلى منقذين بل اكتفوا بأدوارهم القديمة غزاة ظلّوا مرابطين على أرياف المدن، "استسلاماً" مُعبِّراً عن هزيمة نهائية "للوطن". هزيمة بدأت من هنا ربما، وليس في التاسع من نيسان عام 2003.

يعبِّرُ شعلان شريف في ديوانه "شتاء الأعزل" عن أجواء تلك المتاهة القديمة، فأغلب قصائد الديوان الإثني عشرة مكتوبة وموقّعة في صحراء رفحاء ما عدا ثلاث قصائد مكتوبة في بغداد بين عامي 1988و1989، وقصيدة واحدة مكتوبة بعد وصوله إلى هولندة في العام 1995.. يكتب راسماً المسافة بينه وبين

المستقبل من خلال قصيدة بعنوان "ثلاث لوحات" إذ يقــول في مقطع "طبيعة صامتة":

أسوارٌ

تفصلُني عن الصَّحراءِ

التي تَفصلُني عن الْمُدُنِ

التي تفصلُني عن البَحْرِ

الذي يَفصلُني عن.......

ثم يرسم ملامحَ جماعية هائمة لزملائه في مقطع تالٍ بعنــوان "لاجئون":

يتساقطونَ قُربَ ذِكْرياتِهِمْ

حَقائبُهُم مُملوءةٌ بالانتظار

وعُيونُهم مُحدِّقةٌ بالسَّماء القَديْمة

أصواتُهم تَصطدِمُ بالْهواء قبلَ أنْ تصلَ الهواء

فيرجعُ الصدأُ خَاوياً مثلَ غيمة جافة.

يَسيــرُونَ صاحبيــنَ بيــنَ ظَلاميــن

ليسقطوا في النِّهايةِ عندَ حافّةِ الضِّياء.[1]

وبإيقاع رحلة هروب معكوسة كأنما تمثل ندماً يحاول كــريم

1 شعلان شريف (شتاء الأعزل ــ كتاب غجرــ 1) هولندا بــدون تــاريخ قصيدة "ثلاث لوحات".

جواد أن يلقي نفسه في حفرة أو مقبرة جماعية أو حتى في أحضان الوحش هرباً من تلك الصحراء إلى صحراء أخرى أو منفى آخر:

(خلالَ حُفرةٍ قعرُها الحاديةَ عشرةَ ليلاً

وفُوَّهتُها الفجرُ

في صحراءٍ لم تكنْ مُشاعةً كعادتنا فيها

بلْ كرحلةٍ تحتَ أرضٍ مقلوبةٍ نقطعُها

عراةً على هذهِ البُــــروق

كما لوْ بعدَ حَريقٍ سيشبُّ لاحقاً

ونحنُ بينَ بينْ

مُكدَّسينَ في شاحناتٍ

تدبُّ في الظلمةِ على أضلعنا

وإذا قيلَ: أضعنا الدَّليلَ، تقاسمنا الْمَطر

والرمل غطاء

وتراصصنا كنــــزلاء مقبرة جماعية

وحالمين بجرَّافة

لم تكنْ لنا شهية لكلمات

ولو قليلة عن الطقس.

..

في تلك الظلمة المحكمة حُفرة

قعرُها الحاديةَ عشرةَ ليلاً وفُوَّهتُها حيثُ كنَّا نتقدَّمُ كأضاح لوحوش الأساطير بـ (أجسادٍ ثابتةٍ أمامَ الرُّعبِ وأرواح تُريدُ أنْ تُهرولَ باتجاه حتفِها[1].)

وفي الثمانينات عندما كنا هنا"ك" قبل أن تتحوَّل هذه "الكاف الصغيرة" إلى فاصلة بين زمانين ومكانين. وقبل أن تمتلئ بذكريات مختلفة، عندما كنا هناك متصلين مع المكان أو مندغمين به حدَّ التماهي، لم نكن نكتبُ فحسب، كنا نُحسُّ أنَّ الكتابة حينما تختار فوضاها وضديتها مع السابق، فإنما هي تنجز فعلاً أمضى من الكلمات، كانت الكتابة في تلك الظروف بالنسبة لنا أفق الحرية في سجن مُسوَّر بالمخافر و"السيطرات" والأعين التي لا تبكي ولا تحرس ولا تغضُّ، الأعين اللاصفة بالكراهية والأذى.

كنا نصدِّقُ أو نتوهم أنَّ كتابتنا تلك هي سطورٌ في رسائل مشفَّرة ستعبرُ حدود البلاد، وربما حدود الأرض كلها ليقرأها منقذون من عوالم شتى وأزمنة سحيقة ويحضروا في لحظة واحدة بفعل تلك التعزيمات المكتوبة بوجدان مقهور.

وكنا نريدها كذلك صلة مع الضفة الأخرى لكي يعرف مَنْ هُمْ "هناك" في تلك الضفة التي كانت أخرى، وهي اليوم " المنفى "هنا" وتلك هي الأخرى! ليعرفوا أين وصلت سلالة العناد

---

1 كريم جواد (بقايا مجدافٍ ـــ دار نينوى، دمشق، طبعة أولى 2003) قصيدة "رحلة".

التاريخي والرفض والاحتجاج في أرض يتمرَّد ما عليها على ما عليها وما فوقها وما تحتها أيضاً!

لم يكن مهماً بالنسبة لنا توجيه هذا الرفض ما كان مهماً هو إطلاقه بوصفه إعلاناً! ضدَّ المهادنة بكلِّ أشكالها اللغوية والاجتماعية السياسية وصرخة تريد التفلت من وطأة الحصار القديم.

على أنَّ هذا كله كان يدور في مدارٍ طلسمي غير معهود في الشعر، ولذا فقد استسهل الهجوم عليه مثلما استسهلت في الوقت نفسه كتابته، كأنْ لا يقول صاحبُهُ شيئاً أو ليس لديه مما يقوله ما يستَحقُّ الإخفاء فيغمضُ العبارة، فالشاعر الذي يتقصد الغموض هو بلا شك، يحاول إخفاء ضعف ما، واشدِّد على كلمة "يتقصد" لأن بعضَ القصائد تبدو غامضة أو تتهم بذلك، رغم أنها تنطوي على إشعاع داخلي عميق، يؤهلها أن تكون جميلة أكثر من كونها غامضة، الغموض المتعمد، هو إما بفعل ضعف الموهبة والثقافة، أو يعبر عن خواء ما، أو في أحسن الأحوال ابتسار في التجربة الحياتية والوجودية، مما يدفع هؤلاء إلى التحايل المفضوح للإيهام بان قصائدهم الغامضة تنطوي على همٍّ غير مفهوم، وهذا نوع من الدجل "الثقافي" وسينطبق على هذا النموذج قول أبي تمام:

هبْ منْ لهُ شيءٌ يُريدُ حجَابَهُ

ما بالُ لا شيءٍ عليهِ حِجَابُ؟

وخلال سنوات الحصار في التسعينات كان ثمة انفكاكٌ من

نمط الحصار القديم، وتحوُّل في مادَّة الاحتجاج وهدفه، حتى صار التطلُّعُ مركَّباً في المسافة الملتبسة بين حدَّي: الخبز والحرية، وأيضاً كان ثمة انهيارات جحيمية شتى وصل العراقي إلى التكيف معها بوصفها عيشاً لا حياة، وحيث الأشياء تهربُ الهروبَ النهائي من مجازيتها نحو شيئيتها. نقرأ من شعراء عاصروا تحولات الحرب وصولاً إلى ملامح تلك "الفترة" وهم ينتمون إلى تجربة "الجماعة" أكثر من انتمائهم ل"جماعات العقود" فحميد قاسم وهو شاعر بدأ "يومياً" في أواسط السبعينات، ثم احتفى في اللغة و"زيّن الأنا" بزخرفة مُتقنة خلال "الثمانينات" قبل أن" تشوّه" لغته وقائع الحصارُ أو تعيدُ كتابة "الندوب" على المساحة الحرة والمخيلة الشاسعة يكتب تحت وطأة وقائع "فترة" جديدة:

(قالَ الطبيبُ:

- طريقتُكَ هذهِ في الكتابة

ستجلبُ لك العمى

أو نزيفاً في الدِّماغ.

قالتْ الزوجةُ:

- لقدْ نفدَ الدُّهنُ

والغازُ

والمعجونُ

لمْ يعدْ معي ما يكفي من النُّقودِ للذّهابِ إلى الدَّوام.

قالَ الابنُ وهوْ يَحلمُ

ها هلْ هذا طيِّبٌ..؟[1])

أمَّا طالب عبد العزيز فيـــرى أنّ الحرب تُسقطُ أشياء كثيرة، لكنه معنِي أكثر بإسقاطها لذرائع العمر:

لمَّا أحمرَّ في وجناتِنا الخوخُ

تذرَّعنا بريح الصباح

وصفعة الأخِ الأكبرِ

وبالجيوبِ المثقبة

تذرَّعنا

حينَ شحَّتْ النُّقود وطردنا الأهلُ

ولما صرْنا نكبرُ

وأصبحَ لكلٍّ قامتُهُ الخاصةُ

وقمصانهُ الخاصةُ

وحبيبته الخاصةُ

وحلمُهُ الخاصُ

جاءت الحربُ

وقد أهملتْ كلّ الذرائع[1].)

---

1 حميد قاسم : قصيدة " قيلولة الشتائم" مجلة كراس للإبداع والفـــن المغـــاير العدد الثالث والرابع 1996.

هذا التحول ولنقلٍ التبدل في مستوى التعــبير وفي طبيعتــه أساساً، يستحقُّ رصداً خاصاً ومقاربة منفصلة، نشير إليه هنـــا، فلربما يجد من يتصدى لها مستقبلاً، ولنقرأ منه وبه مـــا آل إليــه الواقع الذي لا يبدو انه وَقَعَ "فعلاً" ومضى مُنسجماً مع الوقائع في مروره الصعب وإنما وقع ليستقرَّ في البنية المجتمعية لســـنوات ولتاريخ طويل قادم.

تستحقُّ هذه الظاهرة التحاور معها والجدل حولهـــا، ولـــيس الترفّع عنها أو الاكتفاء بوصفها ارتداداً بلاغياً أو ردَّة "يوميـــة " عابرة فحسب، أو تخلياً عن مشروع "حداثي" مثله نمط تعـــبيري معين خلال سنوات الثمانينات.

فإذا كانت الثمانينات قد أورثت لغة مسعورة ومخيلة متوحشة في الشعرية العراقية، فأن تسعينات الحرب المتقطعـــة والحصـــار المتصل، والموت متعدد الأشكال علمت طائفة من الشعراء أن لهم حياة إن لم يستطيعوا أن يعيشوها فليكتبوها.

ولهذا فإنَّ هذه الخريطة المتسعة، والمتفاعلة والهاربة من ظلالها ومن نفسها باستمرار، لا يمكن أن توضع في " مُتحف" مُشيَّد من رؤى يقينية، ومن ثقافة أحادية تجييـــرية، كما فعـــل خزعـــل الماجدي، عندما كتب مقالته " متحف السبعينين " التي أجـــدُ نفسي مضطراً للتذكيـــر بها، ودحضها بالمناقشة والجدل، بمـــا تنطوي عليه من تمثيل آخر للثقافة "النبوية" التي لا ترى تـــاريخ خارج تاريخها الشخصي.

---

1 المصدر نفسه: طالب عبد العزيز قصيدة "ذرائع"

و مقالة "متحف السبعينيين" [1] هي في الأصل مقاربة نقدية ألقاها الماجدي قبل نشرها بقليل في إحدى الأمسيات في اتحاد الأدباء. وقد أثارت ردود أفعال مضادة وجدلاً مُطولاً دامَ وقتاً كثيراً، ولما سألتهُ عن السبب الذي دعاهُ إلى هذا الطرح الاستفزازي، أجابني: بصراحة لقد بدأتم أنتم الاستفزاز، فقد اطّلعتُ على شهاداتكم في الملفِّ الذي أعدَّه عادل عبد الله، وكان لا بدَّ أن أكتبَ هذا الموضوع.

وقد يبدو خزعل مُحقّاً لناحية الاستفزاز الذي حملته تلك الشهادات، التي جاءت في سياق أسئلة قدمها عادل عبد الله لعدد من شعراء الثمانينات في العراق، بقصد نشرها في أحد المنابر العربية، ولكن ما ليس من حقِّ الماجدي، أن يكتب رداً على شهادات لم تكن قد نشرت بعد. وهي ظاهرة تكررت كثيرا وكثرت فيها وقائع وإشكالات معروفة لمن عاصروا تلك " الفترة". ذلك أن عادل عبد الله لم ينشر تلك الشهادات في منبر عربي بل قدَّمها إلى جريدة القادسية، إلا أنَّها لم تنشر بعد أن اطلعَ عليها خزعل، الذي كان يعمل في جريدة القادسية، وبذلك فقد كتب موضوعه "متحف السبعينيين" كنوع من الردِّ الاستباقي على مقالات لم تنشر إلا بعد مرور أكثر من عام على ظهور مقالة خزعل الماجدي[2].

1 خزعل الماجدي: (متحف السبعينيين) جريدة القادسية، 1988/2/13

2 قدم عادل عبد الله تلك الشهادات أثناء إعداد العدد المزدوج 11 و12 من مجلة أسفار لتنشر فيه. وهي وإن لم يتح لها مناقشة أفكار الماجدي مباشرة، إلا

تقوم مقالة الماجدي على عبارة تبدو في ظاهرها جذرية حينما تنفي شرط العقدية إلا إنها سرعان ما تقعُ في تناقض ينسف تلك الجوهرية المفترضة إذ يقول الماجدي في خلاصة فكرته: (جيل السبعينات مصطلح فني لا عقدي المقصود منه أولئك الشعراء الذين ظهروا مع مطلع السبعينات قاصدين تأسيس رؤية فنية جديدة ومغايرة لجيل الستينات الذي سبقهم وقد تحقّق ذلك على أيدي شعراء الموجة الأولى بشكل خاص.[1])

أنّها عبرت عن "حقيقة الاستياء وعدم الرضا على نعت تجربة السبعينيين بالأصالة" كما جاء في الاستخلاص الذي ثبته عادل عبد الله في المقدمة. ولئن اشترك في ذلك الملفّ ثمانية شعراء هم كل من: باسم المرعبي، ومحمد مظلوم، وسلام سرحان، وعبد الحميد الصائح، ووسام هاشم، وزعيم النصار، وصلاح حسن، ومحمد تركي النصار، فيمكن ملاحظة خمسة عنوانات أساسية توجز الاستفزاز الذي دفع الماجدي لكتابة مقالته تلك: (السكون الذي رافق تجربتنا راجع إلى التشويش الذي أحدثه السبعينيون....بتقديم أنفسهم على أن لا فرسان في الساحة غيرهم. ــ باسم المرعبي) (لماذا علينا الوقوف لانتظار موجات الموت السبعيني ــ محمد مظلوم) (لقد رمى الشاعر السبعيني الشعر إلى الجحيم وانتهك اللغة بدعوى تفجيرها ــ زعيم النصار) (الجيل السبعيني نظر إلى الحداثة على أنها ظاهرة أدبية ليس لها علاقة بالظواهر الأخرى ــ صلاح حسن) وإذا كان هذا هو حال العنوانات فحسب، فإن متن الشهادات وبلا استثناء انصبّ نقداً قاسياً قسوة تصل إلى أبعد من الاستفزاز الذي حرّك الماجدي على كتابة موضوعه رداً على آراء لم تكن قد نشرت بعد!

1 خزعل الماجدي: (متحف السبعينيين) مصدر سابق.

أغرب ما في مقاربة خزعل الماجدي هنا أنها تقوم في أساسها التعريفي على تناقض داخلي نوعي، والأغـرب أن يـردَ هـذا التناقض في رأي لشاعر مثل خزعل الماجدي المولع بـاللوغوس وتحولاته وتعريفاًته! إذ كيف تسنى لـه الإقـرار بـأن "جيل "السبعينات" مصطلح فني لا عقدي" وهو ثبَّت فكـرة العقـد أساساً وبتحديد أدقّ وبإسناد لا لبس فيه "السبعينات" على وفق منطق اللغة، وألزمه كتعريف تخصيصي لمسمى يقوم تجريده على التنكيـر هو "جيل " فلو أنه قال: "الجيل" هو مصطلح فـني لا عقدي" لكانَ الأمر مهضوماً إلى حدٍّ ما، ولكنها المنطقـة الـتي يتعطل فيها المنطق، لدى الماجدي، ويهيم اللوغوس باحثاً عـن تعريفاته في المخيلة! ولأنَّ خزعـل شـغوفٌ بمنطـق الإلحـاق والاستباق، أكثـر من أيِّ منطق آخر فهـو رأى ببسـاطة أنَّ السبعينات خارج العقود، ولذلك فهو يقسـمُ الشُّـعراء علـى موجات متعاقبة ضمن بحر واحد وضفاف وحيـدة تبـدأ منـه وصحبه وتنتهي إليهم. لا أدري ما إذا كان الماجدي يرى اليوم أن كلامه، قبل ما يقرب العقدين سيبدو متسماً بنوع من الميوعة الفكرية، وهو يراجعه، ويعلمُ حقاً أنَّ الانعطافة الحقيقية في الشعر العراقي، بعيداً عن عقدة التجييل العشري، حدثت في الحسـاب التاريخي منتصف الثمانينات. وأنَّ اختلاف المذاهب والمـدارس، وتبني السريالية أو الواقعية، ليس هو السؤال، بل السؤال يتعلّـقُ بجوهر الشعر وطبيعته وممارسته تعبيراً وسـلوكاً، ويتجلـى في مغامرة الشكل، وإحالة قصيدة النثر من فعالية في الهامش غيـر مرئية، إلى نزوع جماعي اقترب من الانتفاضة الحقيقيـة علـى الأشكال المتوارثة من شعر تفعيلة وشعر عمـودي. وإلى خيـار

كياني كامل إزاء طبيعة العلاقة بالمجتمع المحلي والدولة، وحتى إزاء العالم.

لقد جاء كلام خزعل في وقت بدا فيه أن الكلام النقدي،وإنْ برطاناته الأولى، يتجه نحو "جيل" شعري آخر ومرحلة جديدة، لكنه، بفعل الثقافة التي ينتمي إليها، يريدُ أن يظلَّ الحديث ملتصقاً بعقد محدَّدٍ، وبأفراد معينين، لا بمراحل وجماعات وسياق.

وفي العودة إلى أصل المقالة سنجد أنّ اللافت في عنوانها إنها تنسب المتحف "للسبعينيين" لا "للسبعينات" أي للشعراء لا لمرحلة شعرية، ولا لعقد داخل حقبة تاريخية، وبشكل ما للفرد لا للتاريخ، أو على الأقل على طريقة (كلُّ الشعراء سبعينيون وإن لم ينتموا! " للعقد السبعيني طبعاً!") وهنا أفصح تعبير لأثر سطوة الفردية وتأثيرها على الضحايا أنفسهم، وأنا أرجِّحُ أنّ خزعل الماجدي هو الضحية لتلك الفكرة الإلغائية.

إن "العصر السبعيني" الذي أُريدَ له أن يكونَ تيمُّناً بالتحقيبات التاريخية الكبرى انطلاقاً من فردية ملوكية كالعصر النابوليوني والفيكتوري والإليزابيثي في تاريخ الآداب الأوربية، هو تدليل إضافي على أنّ "متحف السبعينيين" هو تدرُّنات " فترة" وليس خلاصة "مرحلة".

فقد ارتبط العصرُ النابليونيُّ بالحروب الخارجية، تحت خطاب نشر الأنوار المحلية، وتمدُّد أفكار الثورة الفرنسية في أوربا، وبالاستبداد الداخلي تحت ذريعة تحقيق العدالة الاجتماعية. ولذلك فعادة ما ترتبط الأنظمة في العصور الاستبدادية بأسماء

الأفراد كالناصرية والنابوليونية أو حتى البونابرتية على الصعيد الداخليّ.

أما الانتشارُ والتمدُّد، فهو في الواقع صياغة نوعية لفكرة إلحاق الأذى بالخصوم. فنزعات الشرّ كانت الدافعَ الأساسيَّ لانتشار كلّ الإمبراطوريات في التاريخ، وما هي سوى حاضنة لخلاصة الشر، وعلى هذا الأساس يبدو أن فكرة توحيد أوربا تحت الطغيان النابليوني تبدو الجذر الفكري غير الواعي ربما لتروع الماجدي إلى فكرة إنشاء "متحف السبعينات" واعتقال الشعراء فيه جماعياً. وتسمية "متحف السبعينيين" نفسها هي تعبير عن العقلية الإلحاقية الإلغائية القائمة على إنكار الاختلاف حتى وإن كان مجرَّدَ تسميات لا تلزم أحداً بها.

ويصرُّ خزعل الماجدي على تأكيد التقسيم النابليوني المعدل لشعراء العراق خلال ربع قرن، على وفق نظريته السبعينية، فيعزز فتوحاته وتقسيماته الإدارية لمقاطعات الإمبراطورية، في حوار معه في مجلة عسكرية أخرى[1] أجراه معه عدنان الصائغ وهو أحد الملحقين "بالحقبة السبعينية " على وفق طرح خزعل لمفهوم الجيل الذي لم يتراجع عنه حتى الآن ولا أدري أين يضع الشعراء الذين ظهورا بعد 1990؟:

(عدنان الصائغ: قلت مرة إن جيل الثمانينات بكل أصواته هو امتدادٌ لصوتكم السبعيني على أيِّ أساس تستند برأيك المتطرِّف هذا؟

1 مجلة حراس الوطن / العدد 4 نيسان / 1989 /

خزعل: إنّ لي وجهة نظر في تصنيف الشعراء الذين ظهـــروا منذ بداية السبعينات وحتى الآن ((1990 – 1970وهي أن هؤلاء الشعراء كلّهم جيل واحد، أطلق عليه مبكراً (جيل الســـبعينات) لأنه نشأ في السبعينات، ولكنه يضمُّ ثلاث موجات أو تجمعـــات ظهرت لأسباب فنية. الموجة الأولى هي التي ظهـــرت مبكـــراً، والثانية هي التي ظهرت بعد الملتقى 1978 والثالثة هـــي الـــتي ظهرت بعد 1983 وما زالت تظهر. وأستطيع أن أقـــدم لـــك المبـــررات التفصيلية لهذا التصنيف، بل وأستطيع أن أضع جميـــع الشعراء السبعينيين الذين يبلغ عددهم الآن في حدود الـــ 100 شاعر، كل في موجته، وأنا أمتلك مبرراً قوياً لـــذلك، وهـــو أنّ الجميع مازال يعمل في الأفق الفني للقصيدة الســـبعينية، بكـــل ألوانها، ثم أن شعراء الموجة الأولى ما زالوا في أوّل مشـــاريعهم النشطة والمغايرة، فكيف يتمُّ تجاوزهم إلى جيل جديد، وهم لم يستقروا بعد؟)

هذا هو مفهوم خزعل للجيل إذن (رغم أنه ســـاق أفكـــاره كمسلمات و لم يثبتها أو يدعمها ولو بسطر نصّي واحد يؤكد ما يقوله) ولذلك فنحنُ عندما نعيدُ صياغة مفهوم الأجيال على وفق معطيات تاريخية ووقائع مفصلية، وتفاعـــل زمـــاني ومكـــاني، ومقترحات فنية، فإننا لن نبدو مخيّـــرين بيـــنً تقسيم عقدي، أو توهُّم تحوُّل فنّي لا يهمُّ إلا من يدَّعونه و لم يقلْ به أحدٌ سواهم، وبذلك أيضاً فإننا نكونُ قد ناقشنا في الصميم مفهوم خزعـــل، حينما رأينا أنّ السبعينات كعقد وظروف نشأة وخصائص فنية، هي في الواقع منطقة نائسة بين جيلين، هما " البـــدوي" لاحقـــاً

و"النبوي" سابقاً، وإن شعراء السبعينات، الذين تابعنا خصائص تجارهم في الداخل، إما كانوا واقعيـــن تحت تأثير المعطيات التي سبقتْ أو التي لحقتْ أو كليهما معاً، فهم أمـــا "راكســـون" في المنطقة السابقة تلك كخزعل نفسه، أو متحوِّلون من السابق إلى اللاحق ومتفاعلون كرعد عبد القادر، أو قلقون بـــين الحـــدَّين كزاهر الجيزاني وكمال سبتي وسواهما.

عزلة البدوي /شعراء في الظل وهم ظلال.

ما إن انتهت حربِ الثماني سنوات مع إيران، وأصبح شعر المعركة بلا دور تقريباً، وانتهى الخطابون إلى كساد والبحث عن ساحات جديدة للمدائح، ولم يعد ثمة وطأة زائدةً للتعليمات الخاصة بالصحف والمجلات بإبراز دور (أدب قادسية صدام) حتى بدأت بعض الإشارات النقدية تتسرَّب بتوجُّس هنا وهناك لرصد تجارب عدد من شعراء الثمانينات. أقول إشارات لأنها كانت في واقع الأمر، هكذا، مقالات اكتفت بتشخيص مجموعة من الأسماء في إطار كتلوي عام، أو ظواهر عامة في شعر الثمانينات، لكنها لم تدرس التجربة في إطار البحث المنهجي المهتم بشعر تلك المرحلة، وعلى العموم يمكن التأكيد هنا أن المدة الزمنية ما بعد انتهاء الحرب العراقية الإيرانية في 8 / 8 / 1988، وحتى غزو الكويت يوم 2 /8 /1990 أي خلال عامين فقط، كان ثمة "برهة" مفترضة لإمكانية المضي بمشاريع ثقافية ممكنة، حيث شهدت تلك المدة على سبيل المثال، جهوداً نحو السماح بطباعة الكتب الشعرية والأدبية المختلفة وتقديم تسهيلات في مجال الحصول على ورق المطابع، بعد استحصال موافقة الرقابة بطبع الكتاب أو الديوان الشعري ومن ثم توجيه كتاب إلى مخازن الدولة بموجب هذه الموافقات، لتزويد من يريد النشر بورق للطباعة بالسعر الرسمي. إلا إنّ العديد من الأدباء اكتفى بالحصول على الموافقات الرقابية ومن ثم عمد إلى بيع حصته من الورق لأصحاب المطابع من أجل فارق " سوق سوداء" وذلك لتغطية سوء الحالة المادية لهؤلاء الأدباء، وهي وسيلة لجأ لها البعض

بطريقة لا تليقُ بالأدب وبالكتاب مع الأسف.

على أية حال، وفي العودة إلى تلك "البرهة" لتقصي الإشارات النقدية المتسرِّبة خلالها نشير إلى أنه من بين أبرز تلك الإشارات كانت سلسلة المقالات التي نشرها الناقد حاتم الصكر أواخر العام 1989 في صفحة آفاق بجريدة الجمهورية التي كان يرأس تحريرها آنذاك الشاعر سامي مهدي، واكتسبت تلك السلسلة من المقالات التي لم يضمّها كتابٌ للصكر حتى الآن على ما أعرف، اكتسبت أهميتها من المقدمة التي مهَّد فيها الصكر لقراءته تجارب وآراء عدد من الشعراء من بينهم باسم المرعبي ونصيف الناصري وكاتب السطور وسواهم، إذ نوَّهَ إلى أنَّ تجربة هؤلاء الشعراء عاشت في الظلّ خلال السنوات الماضية، مشيراً إلى أن قوَّة الضوء الإعلامي الذي سلط على تجربة جيل السبعينات خلقتْ ظلاً كبيراً وتعتيماً على تجارب هؤلاء الشعراء، لكن حقيقة الأمر التي لم يكن بوسع الصكر التنويه إليها في تلك الظروف، إن قوة الضوء الإعلامي المسلط علي ما سمي شعر الحرب، خلقت هي أيضاً ذلك الهامش والظلّ والتعتيم الواسع الذي ظلت تسير في قهره تجارب هؤلاء الشعراء ومجايليهم.

غير أن الطريف حقاً أن الصكر نفسه لم يعد لتناول تجارب هؤلاء الشعراء بعد أنْ وجدَ سامي مهدي أن الكتابة عن هذه الأسماء، تعزز من وجودهم الذي طالما نظر إليه على أنه (مُخرِّب) للشعر العراقي! ويقصد بالتحديد ابتعادهم عن تأثيرات القصيدة التي كان يكتبها، ولم تحظ تجربة الثمانينات من الناقد ذاته اهتماماً لاحقاً ولائقاً بعدها، رغم أنهُ غادر العراق ولم يعد

يكتب تحت وطأة الظروف الصعبة تلك، وعلى الرغم من أن العديد من الشعراء المذكورين أصدر مجموعات شعرية عدة وصلت إلى الخمس وأكثر لدى بعضهم. ولعل هذا هو السبب الذي جعل مصطلح "شعراء الظل" لم يعد مناسباً لتوصيف هؤلاء الشعراء.

شعراء الظلّ إذن واحدة من التسميات العديدة التي أطلقت على جيل حائر ومحير، في صيرورته، وفي تصنيفه وفي تطوره وفي طبيعة الوقائع غير المعهودة التي رافقت تلك الصيرورة والتطور. لكنها في العموم تسمية تقترب قليلاً أو كثيراً من توصيف مقترح لبعض من سمات تلك المرحلة، ربما سيجد النقد في دراسة معمّقة لهذه الثيمة في قصائد شعراء الثمانينات ما يعزز سعة الظلّ وقسوته اللذين حكما تجارهم، والصوت الزاهد الذي (يعفُّ عندَ كلِّ مغنم) لصالحِ الروح ومراقبتها حتى وهي تصدأ أو تتآكل أو تنهار. العزلة مثلاً كانت واحدة من التمظهرات التي تحمل صفة المعادل الموضوعي لهذا الظل الساحق والسحيق في الآن ذاته.

ما ينبغي التنويه له هنا، أن السمة الظلية لتجارب شعراء الثمانينات، بدت وكأنها جزء من طبيعة " بدوية" رافقتهم في هجراتهم وهم ينتقلون من ظلّ الوطن المضغوط والضيق، إلى ظلال المنفى المتعدِّدة والكثيفة حدَّ تضييع الأفراد كلاً تحت ظله الخاص، أكثر من ذلك فهي أصبحت لدى البعض منهم عنواناً عريضاً لا يكاد يصل إلى ما يمكن أن نسميه: هوية التجربة.

وبين ثنائية ظلال الداخل وظلال الخارج يمكن رصد نماذج لا

تزال متصلة في شجرة ظلالها، وتمثِّل بدقَّة هذا الملمح وتتمثله أيضاً، وهي نماذج وإن تكاد تتكرَّر في مجمل تجارب الشعر في أكثر من زمانٍ ومكان، لكنها هنا ترتبط بوقائعية محدَّدة جعلت منها ظلاً حقيقياً، مما يستدعي إعادة إضاءتها باستمرار، أمانة لروح الشهادة الأدبية وتأكيداً لفكرة الهامش الذي لا يخلو من وجود أبطاله الذين يكاد المتن الشعري العام يطردهم أو ينساهم في مراحله اللاحقة.

إن تجربة مقارنة لشاعرين أو أكثر من هذا النمط تنطوي على أكثر من صعوبة، لأنها تجارب بقيتْ في الظل الذي تبنته خياراً لاحقاً على ما يبدو أولاً، ولأنها ليست مشعة إعلامياً، وأيضاً لأنها بهذه الإضاءة ربما تفقد غموض الظلِ وسحره، وقد يضعها في اختبار من نوع آخر بحيثُ لا تعودُ ظلاً كاملاً، لكنَّها في كلِّ الأحوال إضاءةٌ بسيطةٌ وربما خافتة لا تبهر، فلا تسطع تحتها الحقيقة كاملة ولا تتفجَّع العزلة على ظلاله الهاربة دفعة واحدة!

عند رحيل الشاعر محمود البريكان في 2002/2/28 كتبت عنه في مجلة نسابا الالكترونية إشارة بعنوان " البدوي الذي لم يرى وجهه أحد" مستعيراً عنوان المقالة من عنوان إحدى قصائده، التي نشرت في مناسبة نادرة في مجلة الأقلام أوائل التسعينات. وكان ذلك العنوان يمثل برأيي تلخيصاً لشخصية البريكان التي غلفها نوعٌ مركبٌ من الغموض تماماً كالشبهات التي أحاطت بمقتله، وهو الذي تجاوز السبعين من العمر.

والبريكان كان معادلاً طبيعياً للزهد الذي حاول عدد من شعراء "جيلنا" التدرُّع به كجرعة قوة أمام موجة إغراءات

السلطة ورهبة معاندتها ومحاججتها.

والبـــريكان في حياته التي لا تخصُّ أحداً سواه وفي مقتله ذبحاً بيد أحد أقاربه أعلن بداية مبكرة لعهد التذابح المحلي "الأهلي" في العراق، وهو "البدوي الذي لم ير وجهه احدٌ" لكنه أعلن وجهاً بشعاً للوطن. لم يسعفه عيشه في الظلّ ولا وقاه الظـــلام الـــذي أختاره طعنة في الصدر.

وهو بهذا المعنى سيـــرة مثيـــرة بقدر غموضها. إنه من نمـــط الشعراء الذي جعلوا من اختيارهم للمكوث في الظـــل حـــافزاً للآخرين على تسليط الضوء عليهم، إنها هالة الغياب التي تجعـــل من شاعر كالبـــريكان شاعر العزلة بامتياز، عزلة ربما لم يحدثنا تاريخ الأدب العربي على مدى عصوره عن شاعر جسَّدها شعراً ومارسها سلوكاً طيلة أكثر من نصف قرن، كما كان الحال مع البـــريكان.

عزلة حاول شعراء عدة ومن أجيال مختلفة تعرفت علـــيهم في بغداد أو في المنفى، استعارتها لزمن وجيـــز لكنهم صـــرعوا في مراحل سريعة أمام أضواء الإعلام والصحافة والمهرجانات!

بدت عزلته المضيئة من الداخل، تستهوي الكثيرين، من شعراء جيلنا كنموذج للعتمة الخلاقة، العتمة المانوية القديمة، مثلما تحيط قصائده المحدودة التي أفلتت بشيءٍ من المصادفات على شيء من التوطؤات والمغالبة، بسحر لا يقل عن الحكايات المنسوجة عـــن كيفية إفلات هذه القصائد من تلك العزلة المزدوجة! العزلة الـــتي اقتربت من صوفية معاصرة وخاصة، تجنب بها وبعظمة الـــروح

المودعة فيها، الانجرار لأمجاد خارجية زائفة، ولعلَّ هذا ما يفسر التصاق البريكان وإعجابه بشعر طاغور الذي يحمل ذات الروح المتسامية.

كان البريكان رمزاً إيقونياً مركّباً من ضباب العزلة ولمعان الظلال البعيدة، سعى نَحوه العديد من الشعراء الذين رأوا في اختياره الانزواء عن الحياة الثقافية، تجسيداً لفعل لم يستطع عددٌ منهم أن يمارسه، فكأنما كانَ الذهاب إلى صومعة البريكان يتصف بنوعٍ من الاعتراف والاستتابة، وكان أيضاً رمزاً للهامشيين من مختلف الأجيال الشعرية العراقية خاصة "الجيل البدوي" وهو يرى تسابق "الأسماء الشعرية" تحت أضواء ونيران، لمدح الموت وتمجيد العنف، وحماسة المتحمسين للاحتطاب في نار العراقي الخائف، خلال الحرب العراقية الإيرانية في الثمانينات، بينما يمضي هو في صحراء عزلته منقّحاً نص الغد وجغرافيا ما بعد الحرب.

أتذكر هنا أن الشاعر الراحل رياض إبراهيم، بذل جهداً استثنائياً طيلة سنوات وبرحلات مكوكية للبصرة مدينة الشاعرين، ليحصل منه على حوار يضيء فيه تجربة الظلام الثري.

لكن رياض نفسه كان قد رثى البريكان مبكراً، عندما عرَّفَ عزلته بالحياة خنقاً، ورأى موتهُ خنقاً، أو طعناً بسكين أبدية تغرس في الطمأنينة:

(يا ربَّةَ الْموْتِ شنقاً.

إنْ أغادرَ مشنقتي

في الليلِ

فسأعفى من الْحَياة والْموْتِ مَعاً.

مريرٌ حُضُورُ هذا التوازي

وَمَهُولٌ غيابُهُ.

يارِبَّةَ الْحَيَاة خَنقاً

كنتُ أنا النَّهرَ

مرآةً مستويةً

من الْمَرمر الليـّـنِ

مَنْ غَرَسَ في طمأنينتي

هذهِ السكّيــنَ الأبديَّةَ يا تُرى[1])

لكن رياض إبراهيم الذي أنفقَ وقتاً وجهداً كبيــرين بيــن بغداد والبصرة، رحل مثل البــريكان بلا ديوان، وتولينا نحــن وعائلته إصدار ديوانه " انتفاضة عصفور طيب" بعد رحيله.

ورحلَ البريكان فتصدَّى لإصدار ديوانه شاعرٌ "ثمانيني[2]" يعدُّ

---

1 رياض إبراهيم (انتفاضة عصفور طيب) منشورات المنتدى الثقافي العراقي ـ دار الوراق / دمشق 1998 طبعة أولى قصيدة "دوار الأراجيح" إلى محمــود البريكان.

2 أصدر الشاعر باسم المرعبي سبعيــن قصيدة من شعر البــريكان تحت عنوان "متاهة الفراشة" عن دار نيبور للنشر / السويد 2003.

من "الجيل البدوي " بعد وقت ليس بالطويل، وكأنهُ كانَ يعمل على ذلك الأمر كنوع من الوعد والنذر المقدَّس، فهل في الأمــر مصادفة؟ أم هو تعبيــر عن تماهٍ في التجربــة، وانحيــاز مختمــر للسيرة، وليس وليد اللحظة؟

ثلاثة شعراء آخرون من هذا الجيل أعرف ولعهــم بــالظلال الكثيفة للبــريكان، وأسفهم على عدم مجاراته في حلبة عزلتــه، أحدهم لم ينشر ديوانه الأول إلا بعد مرور 28 عاماً على نشره قصيدته الأولى وغيابه لربع قرن عن النشر 1 بينما هناك شاعران آخران هما: عبد العظيم فنجان وزعيم النصار لم يصدرا ديوانيهما الأوَّليــن حتى الآن، ربما تيمُّناً بعزلة ذلك (البدوي الذي لم يــر وجهه أحدٌ)

فتحتَ ظلال هذه الذريعة الكبرى يلبثُ عبد العظيم فنجــان مختفياً داخلَ نفسه قبل أن يغدو "رشحة من خيال الــدخان" في برية:

(لبثتُ مختفياً داخلَ نفسي

ولأنَّ الشاعرَ لَمْ يُقدِّمْ لي خَلاصَهُ،

أخليتُ المكانَ

نَضَوتُ عني جِلبابَ بَدَني وَدَخَلْتُ.

نَحْوَ شيء، ربَّما هو الحلُّ أو المعجزةُ,

1 ضياء الدين العلاق الذي صدرت مجموعته الشعرية الأولى عام 2006 . وفي فصل التطبيقات ثمة قراءة لتلك المجموعة.

رميتُ سنَّارة وعيي.

أحياناً كنتُ أخرجُ

لأنفضَ الغبارَ عن حصيرِ سرَيرتِي

أوْ

لأكنسَ ما وجدتُ

في باحة أعماقي من رملٍ.

في كلِّ مرَّة، حينَ كنتُ أعودُ

أرمي حَجَراً إلى الفراغ

فاسمعُ، داخلَ نفسي، صوتَ ارتطامه بالظلام...

هكذا، تحتَ حمايةِ الْخَيال، ابتكرتُ فطرةً أُخرى

وحفرتُ عميقاً

في رحلةٍ إلى الأمام..وإلى الخلف

خصَّبني خلالها أملٌ، كانَ يفرُّ كلَّما واصلتُ حفْرَ نَفَقي

حتى صرتُ رشحةً من خيالِ الدُّخان.[1])

وبينما يتخفى عبد العظيم في عزلة من "خيال الدخان" فـإن زعيم النصار المولع بالتخفّي والوجود في صميم الأخطار، كنوع من العزلة غير المرئية حتى وهي تجوس انهمار الآخرين في عبورهم

---

1 عبد العظيم فنجان قصيدة "متلفت لايصل" ـــ جريدة المستقبل اللبنانيـة / ملحق نوافذ 4 كانون الثاني / يناير 2003.

عزلة الغبار، فيتخذ من الغبار درعاً لمواجهة تلك الأخطار:

(سنبلةُ غيابين لي ترقدُ سماءُ الهلع بالنجوم الضالة. الغابرون من برق دخلوا فداحةَ الحبر وهلعوا مُلثّمينَ تحتَ قباب المجرّة يسترسلّون في الحديثِ عن حيوانات الوميضِ التي تُذكّرُهُم والمهرجةِ الخرساءِ التي سقطتْ من الحبلِ وتشظّت. هل نهبت دلالة التفاحة الفلكية، يعصرُ صيفها بين قوسين؟ ربما تستلقي. هل أسيء منجمها؟ هل ذاك رمزه في وصولها؟ آه كم زورقاً أحرقه الحبُّ؟ هل وصلتم إلى غبارنا أيها العابرونَ؟[1])

من هنا أصل إلى أن الظلال الكثيفة لم تكن كلُّها مصنوعةً، أو حصيلة معطيات خارجية، إلا أنّ جزءاً منها كان شغفاً كيانياً طبيعياً، وغير مفتعل لدى مجموعة من شعراء هذا الجيل، وهي تقريباً سمة لا تكاد تتوفّر لدى الأجيال السابقة التي يكثر بينها (أبناء الصمت) الذين يأنسون إلى أصواتهم الداخلية بعد التوقف عن الكتابة، لكن هذا لا ينطبق على من يواصل الكتابة بعزلة ولا يتصل بالنشر كثيراً.

1 زعيم النصار قصيدة "الغبار في الوصول إليه" مجلة أسفار العدد المزدوج 11 و12.

الفصل الثاني

حاطبون في نار إبراهيم

النبيّ المقنّع والبدويّ المسلح

ابتدأ العقد الثمانيني في العراق، بمستهلٍّ مختلف، كسر نمطية مبتدآت العقود السالفة، كانت الحرب عتبة مفتوحة على هاوية لا يعرف قاعها إلا من وطئت قدماه ظلامها المفتوح.

وليست الهاوية هنا، سوى عنوان شامل تندرج في متنه الواسع بقية العناوين القديمة والتسميات التائهة.يقول ابن سلام الجمحي "وبالطائف شعر وليس بالكثير وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج أو قوم يغيرون ويغار عليهم والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة و لم يحاربوا."[1]

وفي الحرب العراقية ــ الإيرانية كان ثمة "إكثار" في الشعر، حقاً، على أنَّ هذه الكثرة لم تتمحور في اتجاه تشكيل هوية معلومة أو تؤسس للغة أخرى، بل ربما أسهمت في تشتيت مشهد الحرب في انشغالات وافتعالات لا تلامس صياغات الحدث ذاته ولا تكاد تقتربُ من لهبه الواضح.

بقيت الحربُ، في أغلب (ما نشر) من شعر في عقد الثمانينات، موضوعاً لكنها لم ترقَ إلى مستوى الحافز، لقد أضحت غرضاً منشوداً لا هاجساً مسكونة به الذات. فهي النار، والآخرون هم إما حطابون أو حطب، لكن الأفظعُ في الأمر كله أن الحطب هنا هو ليس ذلك الحطب الذي نعرفه في نار إبراهيم،

1 (طبقات فحول الشعراء) مصدر سابق

ولا نار القربان، إنها النار التي تأكل آلاف القرابين، ولا تشبع.

هنا ينبغي التفريق بين شعر يرجِّع الشعار، ويسعى للوصول إليه، وبين شعر ينكتب وهو شعار نفسه، يقترب من عنوان نفسه بإحداثياته هو.

ولعلَّ " شعر الشعارات " الذي أوجدَ مجموعة تنهجهُ داخل العقد الثمانيني، سيستمرُّ بازدهاره لأنَّ "الفترة" ستستمرُّ خلال التسعينات، وكذلك الحروب التي يكثرُ فيها الشهداء، فيكتب الشُّعراء عنهم:

غنى الشهيدُ مع الشهيدِ

الحربُ ميلادُ النَّشيدِ

وتزاوجُ الكلماتِ في فوضى الرَّماد

الحربُ ما تلدُ الحياةَ من الجماد.

يا أيها البلدُ

تدعو فنتَّحدُ

فخذ العيونَ إلى الصِّراط

فأنت فينا الشاهدُ الأحدُ.[1]

1 إبراهيم زيدان (القمر والقتلة) دار الشؤون الثقافية العامة 1998 قصيدة "بعد الثامنة". وهذه المجموعة هي السادسة للشاعر بعد أربع مجموعات صدرت عن دار الشؤون الثقافية، وخامسة عن الإمانة العامة للثقافة والشباب أربيل.

لابدَّ من الإشارة كذلك إلى أنَّ ارتباط الشعر بالمنبر، والمهرجانات، جعلَ من (وظيفة) الشعر تسبقُ الشاعر إلى الوقوف على المنصة، فيما لا يتاح (للمستوى) حتى مكانٌ بين الجمهور! في وقت نجتْ فيه القصة والرواية، إلى حدٍّ ما، من أعباء (الوظيفة) واشتغل كاتبوها على تطوير مستواها التعبيري، لذلك كان (المنشور) من (أدب المعركة) على هويته التعبوية العامة، يشير بوضوح إلى "إنجازات سردية" وفي الوقت ذاته يؤشر (تراجعات) شعرية.

وإذا ما تجاوزنا (المنشور) من الشعر في الثمانينات، إلى المكتوب ولم يتح له أن ينشر في حينه، نجد الصورة مختلفة، إذ أن عدم وفائه (للوظيفة) كان سبباً في إقصائه عن صفحات الدوريات الثقافية والكتب، إلى جلسات المقاهي وطاولات الحانات ومجادلات الأرصفة، وقبل ذلك إلى خنادق القتال، ففي هذه الأمكنة (الخنادق خاصة) لم يكن الشاعر معنياً (بوظيفة) الشعر، ولا بخلق نموذج لبطل يتغنى به سواه، خاصة وهو كان (يؤدي) هذه (الوظيفة) شخصياً بدمه وذبوله وكآباته وكوابيسه.

وحين نستعيد تلك المناخات القاسية، فإننا نستعيد وجوهاً تمثل اليوم ملامح لرجال من عهود الأساطير الذين نجو من المحارق واستنقذوا أنفسهم من حطبها الكامن فيهم وليس في سواهم.

فقد كان نصيف الناصري يؤدي الخدمة العسكرية في فصيل خدمي في مبنى القيادة القطرية ولم يكن يتوانى أن يذكر في المقهى أنه يقوم يومياً بغسل سيارة "عزت الدوري" أمين سر المكتب العسكري في وقتها، بينما يواجه سخرية زملائه الجنود الذين

يرون الشاعر مجرد "غسَّال سيارات"! لكن هذا الحال المــريح لم يدم طويلاً إذ سرعان ما ينقل الناصري إلى جبهات القتــال في القاطع الشمالي متنقلاً بين مدن أربيل والســليمانية الحدوديــة، وكنا نلتقي أحياناً في الأوقات التي يكون فيها لواءنا المدرع الثاني والخمسون، وهو اللواء المدرع الوحيد التابع للفيلق الأول الذي يخدم فيه الناصري أيضاً، متمركزاً في أماكن مجاورة لوحــدات عسكرية أخرى قريبة للقيام بمناورات وتدريبات ولإعادة التنظيم. حيث تدور أحاديث عن الشعر تحت فوهات مدافع الدبابات ـــ ربما لإغلاقها أو الاحتجاج عليهاـــ وعلى ناقلات الجنــود وفي سيارات الإيفا! متعرفاً على شلة أخرى من الأدبــاء والمهــتمين بالأدب أتذكّرُ منهم عباس عودة وعبد الله من العمارة وحمــزة وحسام من البصرة، وضباطاً كانوا أصــدقاء لنــا في الوحــدة بأفكارهم اليسارية واهتمامهم بالأدب كالنقيب ليث كاظم من سامراء، والملازم حبيب كاظم من الناصرية، والملازم مجيد مــن كربلاء، والملازم أول رحيم حمود من العمارة، وكان جميع هؤلاء الضباط يؤدون الخدمة كضباط احتياط بعــد تخــرجهم مــن الجامعات المدنية ـــ كلية الزراعة ـــ على الأغلب.

وقد انعكست أهمية (الوظيفة) في الشعر، لتنسحب بظلالها إلى الجلسات النقدية والحلقات الدراسية التي ترافــق مهرجانــات الشعر، عادة، فجاءت المحاور النقدية تكريساً آخر (للوظائفيــة) ويمكننا التمثيلُ لذلك بمهرجان المربد الذي كان يعقــد ســنوياً خلال النصف الثاني من الحرب.

وبعبورنا من المكتوب، نحو ضفة أبعد، وتلمســنا لشــفافية

المكبوت، نعثر على تضاريس خاصة، تحدِّدُ جغرافيا شعرية غير مأهولة، تتطلّعُ إلى التدفق خارج المكان، وهو ما بدأت علاماته تؤشر طريقاً إلى النص الجديد.

معظم شعراء الثمانينات من "الجيل البدوي" لم يذهبوا إلى (الغرض الشعري) للحرب لأنهم لم يكونوا بصدد إثبات براعة تعبيرية، ولا بصدد إثبات ولاءات معينة، لكنهم ذهبوا إلى الحرب نفسها حطباً بشرياً حقيقياً لا حطابين في هيئة بشر، وهم جرى تسليحهم لحرب لم يفهموا عقيدها مثلما لم يفهموا سائر العقائد، ولذلك لم يكن في حساباهم أن يكتبوا قصيدة عن (الخنادق) والجبهات، والحياة فيهما، بل كانوا يذهبون إلى الحرب ولديهم اعتقاد بأنّهم قربان يصلُ ولا ينتهي، طابور من ذاهبين إلى تلك المحرقة، ولن يعودوا إلى الحياة التي كانت تحدث قريباً منهم، وهم غائبون عن أيامهم، ليس ثمة حلم بالعودة إلى الوراء، إلى طفولة مخدوعة بحكايات وهمية عن (أبطال) يقاتلون الجموع!.

وإذ خرج من شعراء الثمانينات، من خرج، بلا عوق جسدي، فإنهُ سيحملُ معه عوقاً نفسيّاً غامضاً، وعينين مفتوحتين على شريط مستمرٍ لأيام تُدوّي فيها المدافع، بذاكرة لا تكاد تأنس إلى واقعةٍ حتى تعدلَ عنها إلى أخرى، بحواس مُستنفرة، إلى الأبد، ومتأهبة في حرب لن تتوقف، وبإحساس لا تنسى كوابيسه بأن الأشجار الخضراء قد اقتربت كثيراً من النار، وثمة حاطبو ليل، يخلطون الكلام والبيان، فالشعور بأن الحرب طويلة، يجعلك توقنُ أنها لن تنتهي حتى تضيفك إلى قائمة القتلى،

عندها لا يعود يعنيك: سؤال متى تنتهي الحرب؟.

ولعل هذا الشعور، هو العوق الداخلي الذي تركته الحـــرب، بسنواتها الثماني، لدى الناجين منها:

(لِمَ مَنامي مليءٌ بدمِ القططِ الجريحةِ

ورملِ النجوم العميِّ

وَلِمَ عليَّ أنْ أواجهَ الصَّباح

بيدٍ مُضرَّجةٍ بدمِ الحلم؟[1])

ولكنَّ الأكثر قسوة هو ما تتركه الحرب من موت عضــوي، يتسع تأثيـــره ليغدو موتاً معنوياً لدى المرأة.

سهام جبار نموذجٌ نادرٌ للتعبيـــر عن تجليات ذلك التأثيـــر في الشعر العراقي مستجيبة للوجدان الاجتماعي في تصويره:

(يتشاهونَ

أو أنني لا أتغيـــَّرُ

لَمْ يقُلْ أحدٌ ما لَمْ يَقُلْهُ أحدٌ..

صُمٌّ بُكْمٌ تنقلُهُمُ الْمَركَباتُ إلى الْمَركَباتِ

لَمْ أَرَهم يَصلونْ.

---

1 باسم المرعبي (ثلاث مجموعات : صورة الأرض). مصدر ســابق قصــيدة "الحلم".

أعرفُ أسماءً كثيـــرةً عن الحربِ

غشَّتني، ظننتُ أني مَعَهَا

لكنَّ اسمي ساقطٌ في حلبةِ القائمة

من عشيـــرةِ الأحياء كلِّهم

أصرُّ أنني كنتُ في "النجف" لكنْ من دون أذان

رحلتُ عنها أو بها

السيارةُ تنهبُ تلفُّتي

كلما أظنُّ أنني وجدتُ أتعثّـــر بالفَقد

راحلونَ راحلون

كلُّهم يَمتُّونَ إليَّ)[1]

هذه (الوقائع) التي شكلت راهناً مخلخلاً ومهـــدداً، امتـــدت بتأثيراتها إلى (النص) ذاته فيما كان الشاعر يتجه إلى البحـــث في أكثر من منجم ويترقَّب اقتناص آفاق أخرى، وفي مسار بحثـــه هذا، يمكنُ رصد مشكلات فنية ونفسية ألقتْ بظلالها على النصِّ المكتوب قبل الثمانينات.

ففي سياق التوظيف الشعري (لوقائع) التاريخ، وقع عدد من شعراء هذه المرحلة في فخِّ التَّاريخ نفسه، إذ صـــهرت الوقـــائع والرموز التاريخية لغتهم في لهيبها الحاد، دونَ أنْ تفـــرزَ مَعْـــدنا

1 سهام جبار (الشاعرة) منشورات أسفار (5) ــ طبعة أولى ــ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1995. قصيدة " يتشابهون".

جديداً ذا هوية أخرى.

لقد جنحت أشعارُ الهاربيـــن من الواقع، بعيداً عن الشـــعر. وحققت اختفاءها التام بإعادات معرفية وزخرفـــات خارجيـــة لأسماء يحتمي بها النص، ويستعينُ بتحقُّقها التاريخي لتشريع نصه وقبوله، بينما بقيت تجربته الشخصية خارج هذا كله.

إن تجربة (النص المعرفي) والنـــزوع إلى تأليف سيـــرةِ النصّ، كانت إحدى المشكلات الفنية الموروثة عن القصـــيدة الســـتينية ولاحقتها السبعينية، وحتى قصيدة الرواد، وتمثلـــت في الفهـــم (الرؤيوي) أو (النبويّ) للشعر، الذي تطرف في الدعوة إليه عدد من (أطفال الميتافيزيقيا) في كل جيل شعري في العراق.

فبينما كان البدوي مُسلّحاً وخائفاً، كان النبيُّ مُقنَّعاً وواثقاً!

ففكرة الشاعر (الساحر) و(الرائي) و(الأميـــــر) و(الفـــتى) و(البطل) أحدثت ــــ بفعل التطرف في دفعها إلى متاهات بـــلا حدود ــــ مسافة شاسعة وانفصاماً واضحاً بين تجربـــة كتابـــة (سيـــرة متخيلة) أو (منشودة) لا تفتقر إلى اســـتدعاء سيـــر معهودة، وبين الانتباه إلى التجربة الشخصية وتفصيلاتها الحيـــة، دون الاهتمام بالمعيارية (البطولية) أو الاستئناس بإرث (النـــبلاء) لتمثيل هذه السيـــرة.

فمن (الملك العاشق) لسامي مهدي[1] و(الملك الكئيب) لزاهـــر

1 تنسحب هذه النزعة النبوية في جيل الستينات على عموم المشـــهد الســـتيني. ويمثل فاضل العزاي نموذجها الأوضح في الجانب الآخر من خلال " مخلوقـــات

الجيزاني و(الملوك العزّل) لسلام كاظم و(الحكيم) لدى كمال سبتي و(إسرافيل) و(خزائيل) وسواهما كثير لدى خزعل الماجدي، من هذه وغيرها تشكّل مسارٌ شعريٌّ دأب على انتهاجه عددٌ من الشعراء وأضحى بمثابة غرض شعري يرتادُهُ الشعراء قبل أن يحدثَ في الثمانينات انعطاف مفاجئ في طبيعة هذا المسار، حيث استدار عدد من الشعراء الشباب منحازين إلى مسار حياقم الشخصية التي كانت تحدثُ ليس بعيداً عنهم، لكنها كانت،قبل ذلك، مهجورة، في نصوصهم!

لقد أسهمت الحرب التي دمَّرت الأشكالَ والمضامين القائمة، في تدمير وتحوُّل بنى نفسيَّة، تحوُّلاً غيرَ معهود انعكس بآثاره على قصيدة الثمانينات، وبدلاً عن الإنسان وصورته (الغائية)، تبدَّت أهميةُ الشيء وسطوتُهُ وتحكّمه بمصير الإنسان، مما أدى إلى انهيار (الأنا) النبوية والسحرية وصورة "النبي المثالي" التي اجتهد في تشييدها السبعينيون على غرار الستينيين وعلى نولهم. وتجلى خرابُ (أنا) غائبة (أنا) لم تحنْ، يتجهُ إليها الإنشادُ ولا يقف عندَها ولا عليها، أنا مندوبة ومغلوبة، أنا مفقودة، ولعلّ هذا ما يفسِّر تراجعَ ضمير المتكلم في أبرز نصوص الثمانينات، وتَقدُّم ضمير الغائب، أو الجماعة المحتشدة، إزاء أنا مضلّلَة ومُمزَّقة.

وحتى ذلك التراداد العالي للأنا (ضمير المتكلم) الذي تتصف

فاضل العزاوي الجميلة" دار الكلمة – 1969 و" تعاليم فاضل العزاوي إلى العالم" في ديوانه "الأسفار" منشورات اتحاد الأدباء العراقيين 1976 .

به بعض قصائدهم إلا إنها كانت أشبه بصرخة إعلان عن ضياع تلك "الأنا" في أثيـــرية قاسية وتبدُّدها إزاء هول ما يجري.

لقد أصبحت صورة (الأميـــر) تتدلى من "أنا" هي عبارة عن (أنا غصن يابس أو أنا نثار غصن ولم يعد بي ما يكسر) كمـــا يقول باسم المرعبي في تقديمه لقصيدة بعنوان "أميـــر" قبـــل أن يمضي إلى استعادة ذكرياته منكسراً بصيغة ضمير الغائب " هو" الباحث عن نثار "أنا":

عندما كانَ أميـــراً فارعاً

عندما كانَ بهياً ساطعاً

....

كانَ ملاحاً

وكانَ البـــرُّ بَحراً

والمدى زورقهُ الآمنُ

أعطى دفتـــرَ الموجِ

لِمَرسى مُقلتيهْ

....

دارتِ الدنيا

فصارَ البحرُ مِلحاً

...

فانتهى نقطةَ ماءٍ

تتنادى زمرُ الرمل عليه..[1]

هذا الهرم الشعوري المبكر الْمُعبَّر عنهُ من خلال تحوُّل البحر الذي كان يرتحل فيه الأمير، إلى ملحٍ ورملٍ يملآن حياته. يفترق نوعياً عن تلك الصورة البهيَّة الْمرسومةً لأشعار كتبت في "الفترة" ذاتها، لكنها كانت تنتمي في الواقع إلى بحور ازدهار مفتعل، لا إلى الصحراء الذي يصفها المرعبي كخلاصة لدورة الدنيا.

هذه الصحراء والأملاح ستتحول لدى محمد تركي نصار إلى سؤال في تجربة الموت:

ماذا لو

أغرقنا هذهِ الأشجارَ

في بَحرٍ من الملحِ

ولو أغرقنا هذهِ الكلماتِ

في نــزرٍ من الملحِ

وماذا لو

جَمَعنا رمالَ الْمُصادَفاتِ

---

1 باسم خضير المرعبي (العاطل عن الوردة) (الفائز بجائزة يوسف الخال للشعر1988) رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن طبعة أولى 1988 ـ قصيدة "أمير".

وانتظرنا أحَداً

عندَ قارعةِ الطَّريقِ؟

سيأتِي الجواب لا من التجربةِ فحسب بلْ ومن الانتظــار في كساد الفترة وأملاحها التي تغطي الأشجار والجذور:

القارعة ماتت أيضاً

لأنّ الــ أحدَ لم يأتِ

ماذا تبقّى

للزائرين

الذين يَسرقونَ الملح

أمام أنظارِ الجميع

ويقيمونَ بِحاراً

لا تَمتُّ لنا بصلة...[1]

إلى ذلك، أيضاً، أوقفت الحربُ مسيــرة الهروب الجماعي إلى التاريخي والمعرفي، الهروب المدفوع بانبهار كما أشرنا، وزرعت ألغاماً عدة في أحشاء الراهن، لتذكرنا باستمرار أننا (الآن وهنا) فالحرب بما تحدثه من انهيار في الذاكرة لصالــح الآن، تنشّــطُ الحواس باتجاه الراهن وتكفُّ عن انشغالها في المعهود.

1 محمد تركي النصار (السائر من الأيام) كتاب أسفار 1 بغــداد، 1992. قصيدة " أملاح".

تجعل النظر يتجهُ إلى أمكنة أخرى والتعبيرات تنشئ مجازاً آخر، والسردُ يغدو مركباً من جهات شتّى:

(بكيتُ حين انتبهتُ إلى وجود نافذة ثالثة في البيت، تطلُّ على مقبرة مسيَّجة بخيْلٍ ميِّتة، بكيتُ حينَ انتبهتُ إلى وجودِ كرسيٍّ بثلاثِ أَرجلٍ فوقَ السَّطحِ، فتذكَّرتُ أنني لَمْ أغفُ على كَرسيٍّ منذُ سَنَوات.

مفقودةٌ أعمارُنا في الذّهابِ إلى مُعسكراتِ العُزلة ومزارعِ الانتظار، مفقودون في إعلاناتَ منسية ينقلها هواء رث إلى اليابسة، وليس ثمة ما يصلح للحديث سوى التخلي عن وصاياي بإتلاف منديل أسود، وصورتين لي قبل أن أتكرر، ومرثيات لا تعني أحداً، لذا سأتحدَّثُ عن رغبة بعمرِ سيِّدة تعرض أسنانَها للهواء، وتغازلُ نظارةَ الفَقيْهِ الّذيْ يتنازلُ عن الّشّارعِ القادم.[1])

في نصوص الثمانينات، إذن، نبرةٌ خائبةٌ وخاسرة، ملتبسةٌ بشحنات (فوبيا مرضية) وفيها كذلك تحقُّقٌ من فناء النموذج الفردي المبشَّر به. وعنوانات المجموعات الشعرية لعدد منهم تشير إلى ذلك الفناء وتبدو كأنها تصبُّ ستراتيجية عنونة نقدية ضد سابقاتها: "العاطل عن الوردة" "السائر من الأيام" " تنافسني على الصحراء" "المتأخر" "غير منصوص عليه" "وقائع مؤجلة" "هزائم" "المحذوف في عدم اتضاح العبارة" "طواويس الخراب" وسواها.

1 محمد مظلوم (غير منصوضْ عليه) مصدر سابق. قصيدة "الربيع حاضر في متحف النسيان".

على أنَّ هذا لم يمنع من وجود شعراء تزينيين لصورة (البطل، والنبي والفتى والفارس) في الثمانينات وسابقيهم، فالذين كانوا يكتبون قصائدهم على بعد عشرات الكيلو مترات من جبهة الحرب وبعيداً عن النموذج الإنساني الحي، وأبعد عن الشعر بالتأكيد، لم يفهموا أن نموذج البطل القديم قد أضمحلَّ، وإن البطل نفسه مزَّق صورته ومضى يبحث عن حياته خارج الإطار كله.

لقد كانت سلسلة (أدب المعركة) مُتحفاً تزيينياً زائفاً لتاريخ (البطل) أنها ضرباتُ فأس في ليلٍ لحطابين فاشيين، لم تقترب من أبسط مكابدات الجندي على الجبهة، لكنها وثَّقتْ سِيَرًا نصية لبطولات وهمية لكتابها، فسطت مثل هذه الكتابات علَى تراث من الخوف الإنساني لتنسبه إلى نفسها بطولات دون كيشوتية في نصوص سرعان ما تجدُ محواً حقيقياً ينتظرها، محواً توثقه "أنوات" استشعرت فناءها داخل المعمعة.

فنياً، يمكننا تعقب الانعطاف الشعري الذي حدث في الثمانينات، بتسجيل الإبدالات والاقتراحات التي يفترض أنها شكلت أفق هذا الانعطاف.

والحديث هنا سيتعلق بتجربة (الموجة الجديدة) في الشعر العراقي، الموجة التي اخترقت ثمانينات الحرب والموت، واخترقت كذلك الخطوط الجيلية (نسبة إلى جيل) تلك الخطوط التي ختمت بختمها عقدين شعريين من تجربة الشعر العراقي بفعل ماكان فاعلاً من صراع أيديولوجي وتبعاته.

في الثمانينات كان جدلِ الحياة/ الموت يومياً، وكان كل يشتغل "أوقاتاً إضافية" ليحقّق توازناً في إيقاع الوقائع، وقائع تشتعل هاربة من الماضي وكأنه إثم.

وفي أنفاق من التشفير والجفر والترميز والتقيّة، لمعت ثقافة الجسد ونشطت الحواس على صعيد الفعل، وهي تقرأ رسائل الموت وتصافحُ يومياً غياباً يسافر!.

لهذا، ستحتاج وثائق الثمانينات إلى مستويات قرائية (بعيدة المدى) تمسح ما تخلف في جبهات القتال والخنادق، من روائح ضالة، وأرواح مجسدة في الغياب، وما ازدحم على منصات الإعدام من ظلال مكهربة.

فحينما يمضي نصيف الناصري إلى استعادة رسالة مفترضة من جبهة القتال يوجهها إلى "جان دمو" قديس الصعاليك في العاصمة في "فترة" الحرب والقتل الجماعي، فإنه تزامنٌ يتضمن الفكاهة المرَّة، خاصة عندما يوجه رسالته تلك، في وقت كان فيه

المداحون يوجهون رسائلهم إلى مكان آخر.

يقول الناصري:

(شاعرٌ عموديٌّ في بغداد

يتأبَّطُ ساعدَ امرأةٍ فارغةِ البال.

في شقَّة تتضوَّعُ بتعهُّراتٍ وعطورٍ يكتبُ قصائدَ للحرب.

شاعرٌ عموديٌّ محكومٌ بالأشغالِ الكلاسيكية في جيبه مُسدَّسٌ ومفاتيحُ، عزيزي جان لا تستمعْ إلى الأناشيد الحربية، ترقَّبْ عودتَنا نحن الجنودَ الحزانى، سنعودُ مثقلينَ بأغانٍ حيَّة ونحدثكَ عن الموت المجانيّ وقصف المدافعِ والطائرات، ونهاراتِ الخنادق الغائبة، سنحكي لكَ عن مدنٍ وقرى ترفعُها القذائفُ الثقيلةُ في الهواءِ، لا عن رماحٍ وسيوفٍ وخيولٍ لفظيةٍ تغيرُ.

هل تريد هدايا من الجبهة؟ سنجلبُ لك أقلاماً ودفاترَ مجلدةً بشظايا قذائفَ لتكتبَ تاريخَ ليالينا[1])

وحتى منتصف الثمانينات ظلت ثنائية الموت/ الحياة معزولة عن بعضها بخطين متوازيين في الشعر العربي، كمذهبين فنيين، وخيارين تعبيريين في الحداثة العربية، ففيما اشتغل أدونيس على قصيدة (الموت) بإحالاتها ومرجعياتها (التصوُّف، الأسطورة، والموروث الديني) انشغل سعدي يوسف في حقول

1 نصيف الناصري (في ضوء السنبلة المعدة للقربان) منشورات بابل الركز الثقافي العربي السويسري، زيورخ - بغداد 2007. قصيدة "رسالة إلى جان من الجبهة"، وهي مكتوبة في النصف الثاني من الثمانينات.

قصيدة (الحياة) حيث التأمُّلُ والمرجع اليومي، والمشهدية العـــابرة المضمرة على بلاغة الأشياء والتفاصيل.

هذا الانشطار في التيار الشعري ما بعد السياب والرواد أفرز قصيدتـــين ظلتا تؤثران في الشعر العراقي حتى الثمانينات.

وبينما كان الشعر في لبنان وسورية يتجه اتجاهاً تجريبيـــاً في السبعينات، مستفيداً وممتداً مع تجارب شوقي أبي شقرا وانســي الحاج في (قصيدة النثر) أو ملتصقاً بإنجازات الماغوط في التهكم الملون بكآبات عدة، وجد الشعراء (الشباب) في العراق أنفسهم إزاء مقترحات شعرية عدة منجزة وتنفتح على احتمالات أخرى، كان حسين مردان محرضاً مهماً بجرأته وتجروه، وجماليات تجربته في خرق الحدود بين الأجناس لصالح كتابة حرة (الأزهار تورق في الصاعقة) نموذجاً، إلى تجربة (جماعة كركـــوك) ومغـــامرات شعرائها المبكرة في اختراق الصياغات والأشكال المتوارثـــة، إلى فطنة الشاعر وانتباهه للتجربة الحياتية لدى سعدي يوســـف إلى الإيقاع المؤتلف في السرد، والقصائد المدورة لدى حسب الشيخ جعفر.

وحتى هذه المرحلة لابدَّ من الاعتراف أن الشعر العربي بقي في مجمله ــ رغم انفتاح تجاربه على بعضها ــ خاضعاً لقانون تطوُّر وتحوُّل داخلي بحسب طبيعة التراث الشعري والبيئي لدى كلّ بلدٍ عربي.

وعلى أرضية هذا الافتراض فإنَّ (قصيدةَ النثر) في العـــراق أو حتى انعطافة (النص) في الثمانينات، لم يُكتب أي منهما علـــى

أساس أنه إعلان لقطيعة مع التصور الشعري السائد، لكنهما ــ بتقديري ــ انبثقتا كاحتمالات تالية لمشروع قصيدة التفعيلة.

ففي حين استمرت قصيدة التفعيلة في الاستفادة من المتن المتحقق بإنجازات متراكمة، كان المقترح الشعري الأهمّ ــ في الثمانينات ــ يتجه إلى خارج المتن، منطلقاً منه، فيما ينوّع، قريباً منه، عدد من الشعراء على (قصيدة النثر) التي شكلت أو دخلت ــ هي الأخرى ــ ضمن مدار المتن الشعري.

النص الجديد بدأ من شعر (التفعيلة)، ومع شعراء (تفعيلة) بالأساس وتجلّتْ إرهاصاته الأولى عبر التداخل الإيقاعي، إذ ظهرتْ محاولات كثيرة، شكّلت سمة عامة، تشتغلُ على تداخل إيقاعي لبحور شعرية حتى وإنْ لم تكن من دائرة عروضية واحدة، وأعقبه أو رافقه، اجتماع المتفرِّقات، في تداخل الإيقاع واللا إيقاع في النصّ، تمثلت في محاولات عدة خرجت من الوزن إلى اللا وزن أو راوحت بينهما، مبررة ذلك ببناء يستدعي هذا المزج، إلا أنها في الواقع، كانت سعياً إلى عبور محافظ نحو الانعتاق المبرر من (الوزن)[1]

1 في كتاب (الموجة الجديدة) يلاحظ أن أغلب شعراء السبعينات وعددهم حوالي 20 في هذا الكتاب، نشروا قصائد موزونة من دائرة عروضية واحدة، باستثناء كمال سبتي الذي اعتمد في قصيدته (مقاطع) تنتقل ــ دون تداخل ــ بين البحور الشعرية الستة عشر، وخزعل الماجدي، الذي نشر جزءاً من نصه الطويل: (خزائيل) وفاروق يوسف الذي بدت قصيدته كأنها مكتوبة على بحر الخبب، رغم أنها غير تامة الوزن. بينما اعتمدت أكثر نصوص الثمانينات على

وسوى بنية الشكل التي تقوَّضَ إيقاعها في النص الجديد، لم يعد النصُّ الثمانيني ينطلق من موضوع ولا يتجهُ إلى فكرة مقدسة، بل كانت الفكرة والموضوع يتشكّلان مع النصّ، يأخذان شكل حيرته وسؤاله وحتى لا قوله!.

أيضاً لم يصمد البرزخ المفترض بين السرد والإيجاز، بوصفهما مقترحين إسلوبين سارا معاً متوازيين قبل أن يلتقيا في رؤيا النص الجديد.

مع (الموجة الجديدة) ترسَّخ شعر (السيرة): سير الأشخاص، والأمكنة، والأشياء، وأتيح لمكنونٍ اعترافي كبير أن يتفصَّد تحت شمس لغة تقول وتتخيَّل معاً. كذلك اتحدت (التجربة بالتجريب، اتحدت أيضاً مرجعية الحياة بوصفها خبرة، بمرجعية الموت بوصفه تخيلاً، وتكهربت المسافة بين الكتابة والمحو، صار الاختزال والحذف معنى شاقاً وعميقاً، مثلما صار السرد والإسهاب محاولة لتصوير صمتٍ صائت بإشعاعه وشاخص دائماً.

يقول باسم المرعبي في ديوانه الأول العاطل عن الوردة:

لأيامي شكل نقود معدنية مر عليها القطار

أتأمَّلُ ذكرى تتشبَّثُ بِها أهدابي

التداخل الإيقاعي أو الخروج الجزئي أو الكلي إلى الكتابة خارج الوزن، وهي نصوص: محمد تركي نصار، نصيف الناصري، علي عبد الأمير أحمد عبد الحسين واستناد حداد ومحمد مظلوم.

أتملى عشباً في خطى حصانٍ ينفقُ فوقَ السكّةِ الحديد

والسكّةُ الحديدُ تطاردُ الأفقَ وتُعلّقُ الطيورَ حتـــى هواءٍ آخرَ وتشمتُ بالأحصنة الخضر..

....

هل نشكو الخريفَ للشجرةِ أو المدخنةَ للفضاء؟

يقولُ الطائرُ هلْ رأيتموني / فنقولُ: جناحُكَ أخرسُ والسَّماءُ أبْجدية تحجبُها الغُيوم.

تقولُ الأرضُ: هذا الإسفلتُ والسككُ الحديد.

نقولُ: نعرفُ أنكِ تختنقيـــنْ.

....

حتى الثالثةَ عشرةَ بقينا نلهو / كففنا بعدما فاجأنا الزغبُ فوقَ الشفة العليا وإطَلنا سَوالفَنا لنحفظَها في صورٍ ركيكةٍ بـــالأبيضِ والأسَود.[1])

هذا السرد ليس إطناباً بلاغياً عابراً في مديح الماضـــي لكنـــه تداع طبيعي مكثف لذاكرة تستنفر وجودها وأرثها في مواجهة لحظات الفناء.

ففيٍ الحرب، كنا جنوداً، نعبر الأمكنة والسواتر ولا نمـــوت، وطلاباً ننتظر الذهاب إلى "أرض المقـــابر" كأننـــا مـــاكثون في الذكريات نبحث عن مكانٍ نموتُ فيه، وكلٌ معركة تحـــدث ـــ

1 باسم خضير المرعي، مصدر سابق قصيدة (السكك الحديد)

حتى البعيدة عنا ــ كانت تقربنا من المكان الموعود أكثرا والذين بقوا منا أحياء صاروا يبحثون في الشعر عن مكان لم يكن! لهذا لا ينبغي أن يقرأ شعر الثمانينات إلا مع رائحة النوم في الخنادق وطعم الغبار في الحلق وآثار سرفات الدبابات ودحرجتها القاسية في ليل المنامات القلقة، وشتاء البنادق ولهذا قد لا يجد الشاعر ما يخاطبه أحياناً إلى المدن، المدن في مستقبلها بلا أحد!:

غداً

عندما يكفُّ جنودُكِ عن الحرب

ويلمُّ قضاتُكِ عباءاتهم

ستدركين ــ تماماً ــ

أن بقايا عظامك الباردة

لن تكفي لجلب السواح

وان المدنَ بلا أحد منا

لن تصبح أثرية[1]

ومع هذا فإن مراهنة أخرى تنطلق من مفردات يومية قد تكون علامات أثرية للمدن بعد زوال الجنود حطباً أو مدافن جماعية:

(ثمة ما يتبقى من الْمَوْت، ربما شهوة ناقصة تفشل في لَمِّ

---

1 جمال جاسم امين (لا أحد بانتظار أحد) مكتبة المدى للاستنساخ بغداد ــ باب المعظم ــ طبعة أولى 1999، قصيدة "مدن لا أثرية".

ضجّة الذهب المسفوح، ربما الذكْرَيَاْت تثرثر فوق سيارة "الإيفا" حياتي كذلك تثرثر في نداءات غسيل الملابس، وحمام الأسواق، في مكالمات الهواتف العمومية ومقاهي الأقليات الصغيرة.)

[المحوُ بعْد أن أكملَ التحقيقَ في هروب ميتٍ، كان يقرأ في دفتر كتبوا فيه غيابي]

(أحمل في الأسواق جثة الميراث، وخلفي النادمون يفركون عيونهم، وسبع نساء نادمات يخضبن ألسنتهنّ من رمادي،

لهذا أجّل الميت هويته واستولى على صورة النسيان.)

أيتها الحَيْاْة يا أرملتي[1]

وفي حمى البحث عن الأشكال والتنظير للاختلاف ونفير البيانات الشعرية والبيانات العسكرية، وجد شعراء الثمانينات أن الشعر هو أبرز ملامح المرحلة!

وإذا كان ثمة من سيأخذ على "النص الجديد" أنه أضاع "القصيدة" فهو كان قد استحقّ (الشعر) حقاً! ذلك أن القصيدة مهما اجتهد الشاعر في بنائها وزخرفتها تظل تذكّر بمشتركات شتى مع قصائد أخرى.

هنا يكتسب سؤال سوزان برنار في كتابها (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) مشروعية المحاورة حينما تتساءل: "ما القصيدة"؟ وتُجيب: "ينبغي أن نردَّ لها معناها الاشتقاقي كله على

1 محمد مظلوم مصدر سابق قصيدة "شاهد العهد المغلوب/ سيرة الغائب عن حياته"

أنها عمل مبني (كامل) إذ غالباً ما يحصل الخلطُ بيــن (القصيدة والشعر) كما أننا نسمي قصيدة كلَّ نتاجٍ نُصادفُ فيه شعراً".[1]

المعيار هنا إذن، هو الشعر، معيار القصيدة ومعيار الجمــال، ولكن ما معيار الشعر؟ إنه معيارُ نفسه ولا قيمة خارجية تصنفه، وفي شعر الثمانينات اندفعت (الموجة الجديدة) من بحر الشعر، و لم تصل إلى الساحل، وإن وصلَ شيء منها، فلكي يرتدَّ إلى عنفوان البحر ليشحن بروح جديدة وتندفع الموجة ثانية وهكذا.

(قصيدة النثر) بأنموذجها العربي المتحقق، لم يكتبــها أغلــب شعراء الثمانينات، نعم، ثمة من كتبها تمثيلاً وتقليــداً لقصــيدتي الماغوط وانسي الحاج، لكن هؤلاء لم يشكلوا الاتجاه الرئيســي للثمانينات، وبهذا المعنــى فقصيدة النثر التي أوجزت ســوزان برنار خصائصها بــ(الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير، والوحــدة العضوية) لا نستطيعُ أنْ نلامسها في النصوص الــلا مركــزة، والمتداخلة التيارات النفسية، المكتوبة خارجٍ مســاحات الورقــة والمشاكسة بهذياناتها وحتى لا قولها أحياناً.

على أن نصَّ (الثمانينات) لم يكن بذاراً محرَّماً أو ابنَ ســفاح ــ وإن نظر له هكذا ــ لقد بدأوا من قلق السؤال، مــن قلــق الشكل الشعري، ولا بأس هنا أن نُصوِّت فكرة الســؤال عــن

---

1 سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) ترجمة د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1993 ص 147 كما تنقل الكاتبة في ص 150 عن ادغار آلن بو: "لا وجود لقصيدة طويلة، وما نعنيه بقصيدة طويلــة هو تناقض تام في المصطلحات".

الشكل الشعري بإيجاز هنا على أن نخصصَّ له لاحقاً ما يستحقهُّ من وقفة ومناقشة وجدل.

هل ثمة تعاقب شكلي أم تداخل شكلي؟ بمعنى هل يحلُّ الشكل الشعري اللاحق محل السابق أم يجادله ويتطوَّر معه؟.

هذا السؤال الواضح لم يجد جواباً بدرجة وضوحه، ذلك أن مفهوم (القطيعة) نفسه يعاني من تعدُّد الفهم! تعدُّد يراوح بين (الانقطاع) النهائي وإلقاء ما مضى إلى الهاوية! وبين (تقاطع) مستمرٌ يُديْمُ الاختلاف مع الماضي ويعمقه، وهو ما يفترض ويستدعي استمرارية السابق، بوصفه (غَيراً) يتمُّ الاختلاف معه، وإلا فلا جدوى من لاحقٍ يتوهَّم الاختلاف مع سابق ثوى في الهاوية.

الفهم الثاني للقطيعة تبناه شعراء (الموجة الجديدة) ووجدوا في (النص المفتوح) مقترحاً كتابياً يقتربُ من الشمول (شمول الحياة، والميتافيزيقا) وبتداخل شكلي وصياغيّ (إيقاع/ لا إيقاع، سرد، إيجاز، تدوير/ قطع) وكذلك استقباله لمستويات عدة من التجربة (حياتية، وجودية، معرفية) واستفادته من إنجازات الأشكال الأدبية والنفسية الأخرى وإرضاء شهوة الشاعر في احتضان الزمن بتعدُّد ألوانِهِ، في لحظة بيضاء واحدة.

لاشكَّ أن النصَّ المفتوح قد استقرَّ، نقدياً، في العديد من الكتابات الأوربية (الفرنسية خاصة) وقد كانت الثمانينات العربية أفقاً حيوياً لترجمات تهتم بـ(النص) ككتابات رولان بارت، وتودروف، وباختين، وكذلك كتب (جامع النص)

لجيرار جينيت، و(النص المفتوح وعلم النص) لجوليا كريستيفا وسواها، ورغمَ أنَّ جميع هذه الكتب تقريباً تعنى بالفنِّ السرديِّ، إلا أن درجة الاستجابة لطروحاتها والتفاعل مع أفكارها تجلت أكثر لدى الشعراء الذين كانوا أكثرَ استعداداً لتقبُّل التحريضات التطبيقية ومقاربتها من تراث شعريٍّ بعيد الغور، ومن هنا شكّلت هذه الكتب تدعيماً لنزوع كتابي موجود أصلاً ولكنه مضى عميقاً في محاولة ترسيخ نموذجه الكتابي بنصوص ذات طبيعة مغامرة ومتجرئة على الشك التقليدي، تسابقَ على إنجازها شعراء سبعينيون وثمانينيون، ابتداء من النصف الثاني لعقد الثمانينات.

(النص المفتوح) وإن كان ــ مفتوحاً ــ وقابلاً لدخولات شتى، فإنه ذو بناء متماسك من الداخل، وهو بهذا ربما يلتقي مع القصيدة، يقوم على تضييق الفجوات الدلالية حدَّ انمحائها بين مفردة وأخرى، بل بين المفردة ودلالاتها الموروثة. هذا التضييق هو ما يمكن أن نسمِّيه (فعل تشكيل المحو) إذ لا تقول المفردة كلَّ شيء بنفسها، ولا حتى مع ما يليها من مفردة. إن "غير المكتوب" بينهما هو المنشود، وكلّما تكثّفَ هذا (اللا مكتوب) وتجوهَرَ، كلما نجحنا في القول أكثر.

فالمكتوب موقوف، والمحذوف مرفوعٌ ومستمرٌّ، كما أن الاحتمالات الأخرى للمكتوب، غير المتشخّصة واللا متحقّقة في النصِّ، سنجدها مُتعدِّية إلى جهات مَحذوفة (في) النصِّ، لا بفعل الإقصاء، من الكاتب والكتابة نفسها، بل بفعل قصور في المتحقّق من قوالب القول، لذلك فإنَّ هذه الاحتمالات تزهد

بالاندراج في عادي القول، وتميلُ إلى اختيار لا قولها تعبيراً عن احتجاج مستتر وموقف من الانتهاك الذي يقع على الكتابة والحياة في الآن ذاته.

(ما صلةُ المكتوبِ بالمحذوف؟
ليس أكثرَ مِنْ:
وَتَنَزَّلَ مِنَ القُوَّةِ والقَدْرِ، وَلا خلَلْ!

وَهْوَ لِهذا،
نِيابةً عَنِ الغَائْبِ،
يُعاقبُ الغَائْبينَ،
أوْ،
يُزوِّرُ اليومُ الْمَاضِيْ،
بالتَّالِيْ،
أو، في الْمَسَاْء،
الغِزْلاُن تُفشَلُ
في استعادةِ الْمَعلومات.

أوْ،
وَهَذا غيرُ مُؤكَّدٍ،
فِيْ البِدَاية،

أنسىْ يَديَّ على الطّاولة،

فتزدادُ أيّاْمُ الأسبوعِ يَوماً،

وأحتجُّ.

أوْ

"أنا المحذوفُ بالتكرارِ لكنَّهم راسخون في التَّقويسِ،

أسماؤهم مطري، وأعيادُهم نَدمي، والمزارعُ صـــفّقتْ لِــيْ، خاسراً"[1]

1 محمد مظلوم مصدر سابق "قصيدة المحذوف قبل أن يتكرر" ص 36

البدوي هارباً من المصحّ..

ثقافة الرعب والجنون والموت.

تتأسس أية ثقافة في ظلّ ظروف ومناخات محـدَّدة تمنحها توصيفاً معيناً بحيث لا يمكن قراءة واقع المرحلة التي أنتجت فيها بمعزل عن طبيعة تلك الظروف والمناخات وانعكاساتها على مجمل تفصيلات الحياة، وفي عراق الثمانينات ثمة أجواء استثنائية لا يبدو أنها تتشابهُ مع طبيعة الظروف التي عاشتها أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية على سبيل المثال، ولذلك ستبدو أية محاولة لإيجاد تماثل بين الحالين هي من باب المثاقفة ليس إلا، ولن تنفع أي بحث حقيقي، يحاول تشكيلَ صورة تقريبية لما حدث، وبالتالي فإن أيراد أي شهادة حول هذه النقطة بالذات ينبغي أن توثق الأشياء بوصفها حدثاً أولاً وتقدِّم تحليلاً داخلياً لها، قد يقود على مقارنة ما، لا أنْ تتقصد مماثلتها أو مقارنتها بتحليلات لحدث آخر في مكان مختلف.

فعلى سبيل المثال كانت مشاهد إعدام الهاربين من الخدمة العسكرية سواء في جبهات القتال أو داخل المحافظات والعاصمة بغداد، جزءاً من آلية الإرهاب الذي لا حدودَ له، وهي من إحدى صور الإرهاب الثقافي أيضاً، والتي تجعل من الذهاب للحرب، والتقدُّم إلى تلك المحرقة كالبوذي، والموت فيها قرباناً أو حطباً ـــ لا فرق ـــ أرحم من الدخول في المشهدية الرهيبة هذه، وهو ما دفع ذوي العديد من الجنود الهاربين تحت وطأة هذه الآلية الْمُرعبة إلى تسليم أبنائهم الهاربين بأنفسهم لمفارز الإعدام

التي شكلتها السلطة، خشية من العقاب الذي سيطال الجميع بالتأكيد، أو إجبارهم على حضور حفلات الإعدام تلك، وربَّما حتى المشاركة فيه بلا أقنعة تنكُّرية!

إنها (الثقافة) التي تجعل من إقدام الأب على أبنه الهارب من الخدمة العسكرية وهو في سرير نومه "بطولة" يستحقُّ عليها "وسام شجاعة" من الدكتاتور وظاهرة تستحقُّ البث التلفزيوني وموضوعات الغلاف للمجلات والصحف لتكون نموذجاً لعلاقة الآباء بالأبناء.

ثمة مشهدٌ آخر، في هذا السياق، يعرفه الكثيرون من سكنة مدينة الثورة في العاصمة بغداد، إذ جاءت إحدى فرق الإعدام في صيف عام 1986 بشاب في العشرينات من عمره وربطته، بحضور والده المسنِّ، إلى عمود كهرباء في الشارع العام، وتحت رهبة ذعر مواجهة القتلة والموت المجاني تحرك الشاب في وثائقه وبدأ الحبل المربوط به إلى عمود الكهرباء بالارتخاء بينما الشاب يستديرُ بجسمه جانباً وهو يصرخ، فما كان من رئيس فرقة الإعدام تلك، إلا الطلب من والد الضحية وتحت تهديد السلاح بتثبيت ولده من جديد ليواجه رصاص بنادقهم، ولا داعي لتكملة بقية القصة المعروفة من منع إقامة العزاء واستحصال ثمن الرصاصات التي أطلقت على الضحية.

كان الهروب من العسكرية تعبيراً عن خوف أنساني طبيعي من الموت ورفضاً للاندراج في حرب لا معنى لها، بيد أن الخوف الأكبر منه تمثل في ذهاب الجنود إلى الحرب مجبرين، لكن الخوف الأكبر من هذا وذاك، اضطرار الشاعر للتمتع بحياة زائفة

بالكتابة لصالح السلطة من أجل النجاة من المحرقة؟ شخصياً لم أتاخر عن الالتحاق ولم أغبْ يوماً واحداً من العسكرية ليس لأنني كنت "بطلاً" بالتأكيد بل لأنَّ كميَّة الخوف من الموت بيد السلطة، دفعتني للهروب إلى موت ممكنٍ من موت أكيد!

وكان عددٌ كبيرٌ من مثقفي الثمانينات شعراء وفنانين وقصاصين، ومن سائر شريحة النخبة، يجدون في الجنون حلاً أمثل أمام هذا المشهد المرعب، وكان هذا الجنون، في بعض الأحيان، يبدأ بنوع من الانتحال والاستعارة، للتخلّص من أعباء العقل، واختيار الطريق الأسهل للهروب من الواقع، لكنه سرعان ما يتحوَّل إلى اختلال نفسي وذهاني فعلي، حتى يمتنع معه التعرُّف على حقيقية صاحبه وضياع المسافة المفترضة بين العقل والجنون. سنتذكر هنا العديد من النماذج، بينهم من وصل إلى الشاطئ لكنه مازال مبتلاً بمياه الجنون ولوثة سمائه، ومنهم من لا يزال يتخبَّط في الأعماق ويدور في المقاهي بذاكرة تقف حدودها عند منتصف الثمانينات، فصباح العزاوي وهادي السيد وجمال حافظ واعي، وحامد الموسوي وسندس عبد الرزاق، خاضوا تلك المياه ومنهم من ظلَّ مستمراً في الخوض.

في هذا الواقع شاع في الثمانينات اهتمام ملحوظ بنمط الكتابات التي تَّتخذ الجنون موضوعاً لها وحلاً اعتراضياً على ما كان يجري فكان الاهتمام بترجمات كتب ميشيل فوكو عن الجنون والسلطة ـــ خاصة تاريخ الجنون ـــ وكذلك لاقى كتاب أناشيد مالدورور للوتريامون ـــ إيزودور دوكاس ـــ إقبالاً من شعراء الثمانينات إضافة إلى كتابات المتصوفة المقترنة بالتقية

البلاغية والاغتراف من عالم اللا وعـي ـ وجـرى الاهتمـام بالشاعر النمساوي جورج تراكل المنتحر بجرعة مضـاعفة مـن الكوكايين احتجاجاً على مشاهد الحرب العالمية الأولى وهي بعد بأشهرها الأولى. والملاحظ أن كلاً من لوتريامون وتراكل رحلا وهما في منتصف العشرينات من عمريهما وهو عمرُ معظم شعراء الثمانينات وهم يقعون تحت وطأة الشعور بالفنـاء العضـوي عندئذٍ.

وكان هذا كلُّهُ مقترناً بتجارب عملية عاشها عدد من أدبـاء تلك "الفترة" الذين كانوا في إقامات شبه دورية في المصـحّات. أذكر هنا على سبيل المثال تجارب كلٍّ مـن القاصّـين حامـد الموسوي وحميد المختار والناقد خضيـر ميري، ومن المصادفات أنني زرتُ القاص حامد الموسوي في مستشفى "الشماعية" صيف عام 1987 وكان معي القاص حميد المختار والشـاعر زعـيم النصّار. وفي الطريق وعندما كنا نجتاز البوّابة الرئيسية داخلين إلى المصحّ ومُتجهين نحو الردهات وغرف النـزلاء، مرَّ بنـا أحـدُ المجانيـن وقدْ خَلعَ "دشداشته" ووضعها على كتفه كمنشـفة، وكانَ يَمشي عارياً تماماً ومتبختراً ودخان سيجارته يتقدم أمامه بكثافة، فعلّق زعيم: إنه "آدم" قد خرجَ للتوِّ إلى العالم، واستدرك المختار: بل هو كلكامش يعود خائباً، قلتُ لهما مازحـاً: مـا أخشاه أنه ما إن يأتي العام القادم حتى يكون أحدُنا على الأقـلِّ إلى جانب هذا الصديق، إذا ما استمر الحال هكذا. ولم يمـض العام حتى كنت أزور حميد المختار في المستشفى نفسه.

إضافة إلى القتل المجاني والجنون، كانتْ هُناك ظواهرُ أخرى تمثّلتْ في انتحارات عايشناها واقعاً، وكانت قبل ذلك حكراً على الشخصيات الأدبية، وأبطال دويستوفسكي، وكتابات الوجوديين عن جوهر خيار الانتحار كمشكلة وجودية. وأغلب حالات الانتحار التي عايشتها شخصياً كانت لجنود في معسكرات انتظار الموت، ففي (كتيبة تعويض الدروع) التي تعني " ثكنة أحياء لتعويض الموتى والحلول معهم في طواقم الدبابات، أو نقطة انتظار لسوق المزيد من طواقم الدبابات التي تفقدها التشكيلات العسكرية عندما تحتدم المعارك على الجبهات وتزداد الخسائر البشرية، في هذه "الكتيبة" حدثت حالات انتحار عدَّة بين الجنود الذين كانت أسماؤهم تقتربُ من الدَّورِ للسوق لجبهات القتال، على لائحة غالباً ما تتحكَّمُ بَها عواملُ الصدفة حيث يجري سوق جندي مكان آخر تبعاً لظروف وتوقيت وجوده في المعسكر أو قدرته على التأخر في اللائحة، وإلا فليس أمامه سوى الانتحار في المعسكر أو الذهاب للموت على الجبهة، ومن بين تلك الحالات انتحار الجندي "خليفة توفيق" وكان شاباً من محافظة ديالى في الخامسة والعشرين من العمر، يشكو من كآبة نفسية وكنت شديدَ القرب منه خلال فترة المعسكر، لأنني رأيت فيه روحاً ملائكية غريبة في مثل هذه الأجواء، قبل أن ينتحر في إحدى نوبات الحراسة إذ ذهبت لاستبداله في النوبة لكنني سمعت في الطريق صوت إطلاق نار وهرعنا أنا وعدد من الجنود القريبين فوجدناه متمدِّداً إلى جانب البندقية ونهر صغير من الدم يجري على طول جسده من الشمال إلى الجنوب!

نموذج "خليفة توفيق" الذي لم يلتزمْ مسؤولو المعسكر بتحذيرات التقارير الطبية التي كان يحملها وتشير إلى خطورة حمله السلاح، الذي لم يصوبه إلا إلى رأسه، كانَ واحداً من بين حالات عدة، لانتحارات أخرى وكان من بينها حالات يمكن أن نسميها (انتحاراً ناقصاً) حيث يعمد الجندي إلى بتر أحد أطرافه أو عدد من أصابعه كي لا يتمَّ استخدامه في الحرب! بمَعنى أن يغدو شوكاً خفيفاً في وقت أصبح فيه لهب النارِ يَحرقُ الطائر في السماء فيجذبه إلى النار حطباً إضافياً كما تحدثت الأساطير وهي تصفُ استعار نار إبراهيم.

هنا لا بدَّ من ذكر حالات الموت الأخرى التي قامت خلالها السلطة بإعدام عدد من الأدباء نتذكر هنا إعدام القاص حاكم محمد حسين بسبب هروبه من الخدمة العسكرية والروائي حسن مطلك لاتهامه هو والروائي محمود جنداري بالتدبير لمحاولة انقلابية، كما ظل مصير العديد من الأدباء مجهولاً حتى الآن.. ففي صيف عام 1982 اعتقل الشاعرِ جبار صخي من مقهى حسن عجمي وأذكرِ إنني ظللت خائفاً لفترة طويلة خاصة وإنني كنت قد أعرته كتاباً هو ديوان العباسِ بن الأحنف وفيه صور فوتوغرافية تجمعنا معاً وكان هذا كافياً بحسب تقاليد السلطة أن يعني صلة تنظيمية أو أي نوع من الصلات التي تستدعي اعتقال الأصدقاء.

إصغاء مشترك في ظلام قاتل.

تحت تأثيرات هذه الوقائع، وفي طور تحول الرعب إلى جنون، وصيرورة الجنون إلى انتحار، وقتل غامض في أمكنة عدة، ولدت تجربة كتابية مشتركة بيني وبين الشاعر محمد تركي النصار، وهي قصيدة "إصغاء مشترك".

وعلى صعيد التجربة الشخصية المشتركة ولدت هذه القصيدة في ظروف ذات تعقيدات نفسية خاصة لنا كلينا أنا ومحمد تركي النصار. إذ كان موعد السوق للخدمة العسكرية يقتربُ يوماً بعد يوم. وقد يكون من اللافت أننا بعد أن أنجزنا النصَّ خلال بضعة أشهر ذهبنا في اليوم نفسه وبتاريخ واحد إلى مركز السَّوق العسكري ليجري من هناك سوقنا إلى الجيش في يوم واحد ربما كنوع من إكمال النص المشترك بممارسة تفاعلية إضافية كانت أحد الحوافز لكتابة النص.

كانت الحرب العراقية الإيرانية في عامها ما قبل الأخير — طبعنا نحن لم نكن نعرفُ ذلك في حينها — الموت كان يسكن جبهة الحرب التي تمتدُّ لأكثر من ألف كيلومتر من الشمال إلى الجنوب. في ذلك الوقت بالتحديد دخل صديقنا المشترك القاص الراحل: حامد الموسوي إلى "المصحّ" وهو مستشفى الأمراض العقلية في الشماعية (هذا هو اسمه) وهو مستشفى أغلب نزلائه من المجانين ذوي الجنون العضوي المطبق، وهناك ردهات أخرى للمرضى النفسيين والعصبيين. كان دخول "حامد الموسوي" إلى المستشفى وقرب دخولنا الحرب كمجندين، حيث لا وسيلة

للهروب من الطريق إلى جبهة القتال. هو الحافز الأهمُّ لكتابة النص، بدأ النص من تعليقات ذات سخرية سوداء بدا محمد تركي يطلقها معلقاً على زيارتي لحامد الموسوي في المستشفى، بدأنا النص من لعبة تشبه لعبة الشطرنج التي تخيلنا أنها تسلية حامد في جنونه، وإنها لعبتنا مع الموت قبل التوجُّه إلى الحرب.

ولذلك بدأ النصُّ ليس من نقطة بداية نصية تقليدية، وإنما من نقطة مخلخلة ومتشظية في أحاديث سابقة لولادة العبارات داخل النص.

(الميمُ قبلَ الميمِ لا ميمَ بينهُما.. ومثلما للسنبلة التي أشعلَها صاحبي جنونُها للخنزيرِ كذلكَ، هذا إذا فترضنا أنَّ ثمةَ تبايناً بينهما، أعني الجنونَ والخنزيرَ منْ جهة، والجنونَ والسنبلةَ من جهة ثانية، بما يتيحُ لنا التنبؤَ بمستقبلِ لعلاجِ أورامنا العاطفية. وكما تعلمُ فإنَّ الجدارَ الذي من المُمكنِ أنْ يحجبَ السُّنبلةَ غيرُ قادرٍ في كثيرٍ من الأحيانِ على حجب الفجرِ، وأعتقدُ أنَّ هذا هو السببُ الذيْ يدفعُ الخنـزيرَ للشكِّ بالأوراقِ التي حدَّثتُكَ عنها، وهذا أيضاً من العلامات التي أكرهُها كما تعرفُ، وإلا بماذا تفسِّرُ الحديثَ غيرَ المتَّزن عن الشطرنجِ و"حامد" الذي أُختُلفَ على طريقة تَهجُّمه على العَشب حتى أنَّ بعضَهُم إدعى بأنَّ الأعمى الذي صادَفهُ في الطّريقِ لم يَكنْ يعرفني[1])

كان النصُّ يعتمد التدفُّقَ الحرّ للجملة، إذ يبدأ أحدنا الجملة

[1] (إصغاء مشترك ـــ عن قتل شخص ما ظلام كان يحكي) مجلة الطليعة الأدبية العدد المزدوج الخامس والسادس 1988

ويعبئها بشحنات من أسئلة وحيـــرة وأخبار من عالم ما، فيأتي الآخر ليحيل الأجواء إلى حديقة سوريالية لاستدعاء حشود من الحلول في منطقة بين الجنون والموت. وكان النصُّ بمجمله يقوم على تحرير المخيلة إلى الدرجة التي لا تتقيّد فيهُ بالمنطق الاستعاري المألوف في البلاغة التعبيـــرية، وكانـــت التراكيـــب تتعمَّـــدُ الإطناب، وتتمرَّدُ على موارد الإيجاز، وَتَعدلُ عنها نحو تكثيـــف المساحات والفضـــاءات في العبـــارة وفي لّي انبســـاط الجملـــة والاستدارة معها، في لعبة تقود إلى خريطة ظِـــلال وضَـــلال في الوقت نفسه.

ولم يكن " إصغاء مشترك" يخضع لأية معاييـــر نوعية أدبيـــة إجناسية، ولا يخضع كذلك للتنقيح أو التردُّد في إنجاز العبـــارة كما تضيء في لحظتها الشعورية الأولى، لا بمـــا يناســـبها مـــن تراكيب ومفردات.

هكذا يتمُّ تحرير اللغة والمخيلة من سطوة العقل، كان "حامد" في المصحِّ المكاني الكلاسيكي، لكن هذا النص كان عمراناً سريعاً لمصحٍّ مُشترك تطهيري لنا نحن الاثنين قبل التوجُّه إلى الحرب.

ألم تقم السوريالية أساساً على معالجة طبيـــة بحتـــة وتحليـــل إيكلينيكي، قبل أن تتسرَّب إلى النصوص؟

ربما كان النصُّ يقترب من الهلوسة في ظاهره التعبيـــري نظراً لتدفّقه غيـــر المنضبط، ولعبارته التي تستطيل وأحياناً تدور وتبقى ناقصة الدلالة بينما تمضي إلى مساحات جديدة مـــن التعبيـــر

المضاف والمتداعي على الهدام ما سبقه، كأنما تلٌ من الرمل ينفلش ويتمدَّد، كلما تراكمت رماله.

كنا نكتبُ مقاطعَ النصِّ في كلِّ مكان تقريباً في المقهى في المطبعة، على الرصيف، عند موقف الباص، في الباص من ساحة الميدان إلى ساحة الأندلس، في حديقة اتحاد الأدباء. وكان وسام هاشم قريباً من تلك الأجواء وكنَّا نطلعه على ما أنجزناه من القصيدة، فقرَّرَ أن يَمضي في اللعبة ولكن وحدَه هذه المرة، فكتب نصين أو أكثر في الأجواء عينها وفي التقنيات الفيوضية ذاتها، نشرَ أحدها في مجلة أسفار وهو النصُّ الذي اعتبره الناقد فاضل ثامر مُحيِّراً واعتذر عن مقاربته نقدياً لأنه برأيه لا يمتُّ إلى الشعر بصلة!

كانت تجربة " إصغاء مشترك" تجربة تحريضية واستفزازية في الدرجة الرئيسية وقد أثارت كثيراً من التساؤل، بين الزملاء، لكنَّها لم تحض للأسف بتدقيق نقدي أو قراءة تضعها في سياق الأجواء القاسية التي ولدت فيها، والجرأة الكبيرة التي اتسم فيها النصُّ من حيث الاحتجاج والسخرية والتمجيد النهلستي لخلاص من نوعٍ آخر.

وقد كان النصُّ يتكوَّنُ من ثلاثة أجزاء نشر الجزء الأول منه في مجلة الطليعة الأدبية في العدد المزدوج 5 و6، 1988 تحت عنوان (إصغاء مشترك — عن قتل شخص ما، ظلام كان يحكي) أما الجزء الثاني فنشر بعد خروجي من العراق، حيث كتبت إلى محمد متذكِّراً نسخة مصورة طلبها في ذلك الوقت الصديق محمود جلال الذي يبدو أنه ظل محتفظاً بها فأرسلها لي النصار

حيث نشرت في العدد الثاني من مجلة "كراس" التي كانت تصدر في بيـــروت وكنت أشرف على تحريرهـــا إلى جانـــب أحمـــد سليمان وناظم مهنا وآخرين، تحت عنوان (إصغاء مشـــترك ـــ بينهما ثالثٌ حادُّ التورية):

(المتاهةُ دائماً تولد بين لحظتِن، وببساطة يُمكنـــك تســـميتُها "باللحظة الثالثة" التي اعتقد انكَ سترتئي تَسّميتها اللحَظة الأخيرة ـــ يعتمد هذا على درجة انحيازي أو انحيازك للمتاهة ـــ ويبدو لي أنَّ ما يتساقطُ في الجانب الأخرِ من الأرضِ، هو الذي سَرَقَ وَولَّدَ التَّوترَ وأنجبَ الثلاثةَ الذَين تصرُّ على أنَّهم إثنان....!

هُما ماكرانِ بحيث اصطحبا (حامد) للتفرَّجِ على ظلامِ اللعبةِ

ثمَّ استدانَ أحدُهما نظّارَةَ "حامد" وربطةَ عُنُقه، بعدَ أنْ أقنعـــهُ ببراءة اللعبة، ثمَّ تحدَّى الظلامَ أنْ يحدِّدَ أيَّهما هُو َ..

وكانت المفارقةُ أنْ عادا بلا "حامد" أو لعلهُ أحدهما، وصارا يبحثان عنهُ دونَ أنْ يعرفا منْ هُو ومنذُ ذلـــكَ الوقـــتِ صـــارَ أحدهماَ يقول: كانوا ثلاثة بينما قال الأخر: أنتَ تتحدَّثُ عـــن أحدنا بضميرِ الغائب)

أما الجزء الثالث الذي لم أكنْ قد أنجزته تبييضـــه فأخـــذه النصار بقصد أن يبيضهُ بعد أن قمتُ بتبييض القســـمين الأوَّل والثاني، لكنه أخبرني أنه ضاعَ منه بعد أن أخذهُ إلى الناصـــرية، وعاد هو ليدخلَ سجنَ الموصل بتهمةِ الهـــروبِ مـــن الخدمـــة العسكرية.

الفصل الثالث
خريطة البدوي التائه..

مقاهي ومنتديات وأرصفة

المقاهي

في ما يشبه الطرفة المتداولة في العراق، منذ عقود عدة، يتناقل رواد المقاهي في بغداد قَولاً مأثوراً لأحدِ المستشرقين ممَّن زاروها بدايات القرن الماضي، ملاحظته لمظهرينَ أساسيين رصدهما في المدينة، أولهما إنهُ رأى في بغداد ما بين كلّ مقهى ومقهى مقهى، والثاني أنهُ وجدَ في محيطها وداخلها من النخيل، ما يكفي تمرُهُ لأن يحيا عليه البغداديون حتى لو حُوصروا لعشرات السنين، وعاشوا دونَ أي مورد غذائي آخر.. بساتين "الكاظم" على نهر دجلة، وبساتين "التاجي" وطرق النخيل المزروعة في الضواحي وفي كلّ بيتٍ تقريباً دليلٌ كافٍ لتأكيد مقولة ذلك المستشرق.

لكن العنصرين اللذين صارا ينافسان المقاهي والنخيل في العراق، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين هما: القتلى والشُّعراء! أو في سياق البلاغة التقديسية للموت قتلاً: الشُّهداء والشُّعراء!

أما شاهدُ الطرفة أو المفارقة السوداء بالعودة لتلك المقولة المتداولة، فهي أنَّ الحصارَ قد وقع بالفعل، بعدَ عشرات السنين من تلك الرواية التي لا مؤكدَ لصحَّتها سوى التداول الشفاهي في المقاهي، وصار أطفالُ العراق يأكلونَ الشوكولا المصنوعة من التمر، وكبارهُ يحلون الشاي بدبس التمر! أما شبابه وصعاليك الشوارع القديمة، وندامى أبي نؤاس، فظلوا يواصلون السكر بعرق التمر، فيما يبدأ الشيوخ صباحهم بتناول بضع "فردات"

من التمر، مع الأمل بقوة وفتوة وخصوبة! وصارت نساؤه لا يجدن إلا النخيل ليماثلنه قوة وثباتاً رغم فلول الأحزان ورياحها القوية.

المقاهي، في الجانب المقابل، شملتها دورةُ الدائرة، فأصبحَ مجدُ أحدها يختفي ليسطعَ مجدُ جارهِ كما لو إنها نشرةُ أضواء ليلية. وراحَ يكثرُ فيها جميعاً العاطلونَ والهاربون بالتعاقب من عواقب شتى!

غيرَ أنَّ للمقهى في بغداد نكهةً أخرى، فالشاعرُ على العموم، عاطلٌ على الأغلب، متسرِّبٌ من الوظيفة، أو متخلِّفٌ عن أداء الخدمة العسكرية، أو هاربٌ من بيتِ الزَّوجية أو ابن ضال لجنوب بعيد وشمال يَحترقُ بحكايات الشَتاء، وولدٌ عاقٌّ لا يركنِ للدفءِ الأُسريِّ، لَذلك فمن الطبيعي أن يغدو المقهى واحداً من ملاذاته وملذّاته، لكنهُ ملاذٌ مؤقّتٌ يقودُ في الغالب إلى البارات التي تجاورُ الجسور على نَهر دجلة.

كنَّا نُحرِّفُ مَقْطَعاً من شعرِ البيَّاتِي، ونجوب الشوارع من بابِ المعظم إلى الباب الشرقي، مرددين:

(ونحن من (مقهى إلى مقهى) وَمِنْ بَابٍ لبابْ!

نَذويْ كما تَذوي الزنابقُ في التُّرابْ،

(شعراءَ) يا وطنيْ نموتُ

وقطارُنا أبداً يفوتُ

ذلك أن (المنفى) في قصيدة البياتي، الذي استبدلناه بمفردة

(المقهى) لم يكن بالنسبة لنا إلا لفظاً عاماً قد يصلح أن يستعاض عنه بالأمكنة التي تداولتنا آنذاك وأهمها: المقهى! أما الغرباء فهي قرينة المنفى المكاني لكن الشعراء رهينة المكان الذي يلخِّص منفى داخلياً طوعياً يجسد استغناء البدوي عن العمران الباذخ والـــنظم المؤسساتية بـــ " الواحة" في الطريق الطويل، " والمقيل" بين نهار الدراسة أو العمل، ودأب الليل في شؤون أخرى.

وعندما نستعيدُ المقهى اليوم، فإننا نستعيدُ غيابـــاً شاســـعاً، نستعيد بالحقيقية منفى قديماً، لكن من مكان آخرَ هذه الْمـــرَّة: الأسماءُ والوجوهُ التي رَحلَ بعضُها بسرعة بدتْ لنـــا مُخيفـــة، حتـــى أضحى الموتُ في العراق بين الأدباء خلال العقد الأخير من القرن الماضي، وكأنهُ وباءٌ مُستوطنٌ بينهم بشـــكلٍ لافـــت وفتَّاك! ذلك أن عدداً من الأدباء من أصدقاء المقهى رحلـــوا في عُمرٍ مُبكِّر نسبيَّاً أو لنقلْ في مُتوسِّط أعمارهم.

في رواية "القلعة الخامسة" لفاضل العزاوي، يجلـــسُ البطـــل القادم من إحدى محافظات العراق، في مقهى ببغداد بانتظار أحد "القوادين" لكي يقتاده إلى بيت من بيوت اللـــذة في الشـــوارع الخلفية لساحة الميدان، لكنه يفاجأ خلال جلسة الانتظار تلـــك برجال الأمن، وهم يقتادونه إلى المعتقل بتهمة كونـــهُ سياســـيَّاً خطيـــراً! هذا التلخيصُ لطبيعة المقهـــى وروَّاده يُمثـــلُ جانبـــاً إضافياً، للعالم اليوميِّ الأبرز في العراق، إنهُ الْمَحَفلُ الذي يدخله الجميع بلا كلمة سرٍّ: القواد، والسياسي، ورجل الأمن، وأيضـــاً الأديب واللص، ورجلُ الدين، واللوطي، الأعمـــى والمبصـــر، المجانين والعقلاء، قارئ المقام المتغزل بالمذكر بأيروتيكية فاضحة،

وقارئ الأدعية في مقابر الكرخ أو الغزالي وموسى الكاظم، المحامي وضابط السراي القديم، المصارعون والمقامرون، المراهنون على الخيول في سباقات الريسز، ومربو الطيور، ومدمنو العرق والأركيلة والشاي المشبع بالهيل، أو بالترياق الممنوع، كل هؤلاء وسواهم يشكلون العالم القديم الذي يجسد فترة الاسترخاء الممزوج بالذعر التي عشناها في الوطن، استرخاء ما عاد موجوداً مع لهاث المنفى والعالم الجديد، رغم هامش الحرية فيه.

التمركُزُ الأبرز للمقاهي البغدادية يتمثل في شارع الرشيد أشهر وأطول شارع في بغداد، وهو الشارع الموازي لنهر دجلة من جانب الرصافة، ولعلّ ما يعزُّز القناعة بكون الأدباء في العراق هم أكثرُ النَّاس ارتياداً للمقاهي، أن شارع الرشيد بالذات، يُسمَّى أيضاً شارع الصحافة، لكثرة مكاتب الصحف فيه خلال النصف الأول من القرن العشرين (خلال مرحلة جيل الأبطال) يوم كانت هناكَ صحافة في ملامحَ أولية لمجتمع مَدني بغدادي، لكن "الرشيد" أحيل في طور الجيل "البدوي" إلى مجرَّد مَمرَّات ظليلية في المسافة بين الصحراء والصحراء! فيما غدت مكاتب الصحف، إلى مجرَّدِ نوعٍ من الفولكلور، أو الأطلال الأدبية التي تُستعادُ بمرارة!

ورغم أنَّ شارعَ الرَّشيد نفسه تأسس في العام 1916، إلا أنَّ محلّ "كعك وحلويات السيد" الذي يقع في طرفه الشمالي، قد سبقه إلى الوجود بعشر سنوات بالتمام والكمال! كعك السيد اليافطة التي يلجأ إلى رفعها العراقيون عادة، عندما يُنابزون أشقّاء هم في بلدانٍ مُجاورة، في لحظات مُمازحة لا تخلو من مرارة

بفعل شعور الاغتراب، مؤكّدين لهم أنَّ "كعكَ السيد" في شارع الرشيد هو أقدم من أعمار دولهم..!

عبارة: تأسس عام 1906، يقرأها كلٌ من جَلَسَ فِي مَقهى حَسَنْ عَجمي وَنَظرَ من الواجهة الزُّجاجيَّة للجانب الآخر من شارعِ الرَّشيْد.

مع كل حقبة سياسية وعهد حكومي، تتراجع المكانة الاعتبارية لمقهى لصالح آخر، ظل ذلك واضحاً من طبيعة الذكريات والأحداث التي تشكلها كل حقبة.. الأجيال الأدبية لها دورها أيضاً في إضفاء نكهة خاصة أخرى على هذا المقهى أو ذاك، أما الحروب فإنني شاهد ومن خلال تجربة شخصية أنها ساهمت في تقويض مكانة المقهى في حربين عشتهما في بغداد، الأولى: في حرب الخليج الأولى عندما اختفى(مقهى البرلمان) من الوجود نهائياً مع بدايات الحرب العراقية الإيرانية، والثانية بعد حرب الخليج الثانية عندما تقوضت مكانة مقهى حسن عجمي، وأضحى مجرَّدَ ذكرى مكان، يَمرُّ به العابرون ويقولون كانوا هنا، بعدَ أنْ فرَّ اغلبُ شعراءِ جيلِ الثّمانينات العراقي، أو جيل الحرب، أو جيل (مقهى حسن عجمي) كما صاروا يُعرفون اليوم!

في كلٍّ من هذه المقاهي ذكرى ليستْ عابرةً لِحَدَث أدبيٍّ ما، صدور مجلات ثقافية كان لها اثر فعال في مسيرة الأدب العراقي، أو حادثة تعكس جانباً من الحياة الثقافية خلال أكثر قرن من الزمان. فهنا وجَّهَ الشاعر جميل صدقي الزهاوي صفعة كفٍّ مُؤلِمَةً (أو راشدي عراقي ترس) إلى وجهِ غَرِيْمِه، معروف

عبد الغني الرصافي، وفي المقهى الآخر تَمَّت (المصالحة الميمونـــة) بحضور وجهاء بغداد، والتقطت للجميع صورة تذكارية توثِّـــقُ الحدث. وبعدَ رحيلهما ظلَّ تمثالُ للرصافي منتصـــباً في شـــارع المقاهي الأدبية: شارع الرشيد.. بينما تَرَكَ الزَّهاويُّ اسَمهُ علـــى المقهى، وعلقت الصورة التذكارية في مكان بارز منهُ، لكن ذلك لَمْ يكن كافياً لاستدراج الأجيال اللاحقة مِّن الشَّعراء العـــراقيين الباحثيـــنَ عن مَهربٍ مِنْ ظلال أسلافِهِم!

في مقهى آخر صدرتْ مجلةُ الكلمة، وفي مقهى ياسين ولدت مجلة شعر 69 التي لم تتجاوز بضعةُ أعداد لتتوقَّفَ بَعدها في أوَّل إعلان عن انشطار داخل الجيل الستيني وفًيها ولد البيان الشعري لجيل الستينات.[1]

كان البيَّاتي كما يُحدِّثني يلجأ إلى مقهى آخر بعيد نوعاً مـــا عن المقاهي التي يجلس فيه السياب، كان يتفق مع أصًدقائه على اللقاء بمقهى البـــرازيلية الذي يتوسَّط شارع الرشيد، ربما لإضفاء مسحة خاصة من صراع الريادة مع السياب الذي عرف بأنه من رواد مقهى الزهاوي، أو هو من يقود الانتقال بعد الغـــداء إلى مقهى البلدية.

مقهى البـــرازيلية كان معقلاً إضافياً لكتلة أخرى من جيـــل الريادة، البيـــاتي وجبـــرا إبراهيم جبـــرا وفؤاد التكرلي وحسين مردان وجواد سليم وسواهم.

---

1 سامي مهدي (الموجة الصاخبة ــ شعراء الستينات في العراق) وزارة الثقافة والأعلام ــ دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد 1994.

وعلى طول الشارع من باب المعظم شمالاً إلى الباب الشرقي في الجنوب الشرقي، يمتدُّ خطٌ عدد من المقاهي، بعضها تحوَّل إلى مطاعم للوجبات السريعة، ومحلات تجارية مختلفة، كمقهى البرلمان، وبعضها غاب نهائياً عن الوجود، كمقاهي الأقليات التي أغلقت بعد رحيل روادها، خاصة مقاهي اليهود في شارع السموأل القريب. وبعضها كنّا نَمرُّ به في الطريق لنتذكّر أمجاده وأمجاد رواده الغاربين، دون أن نعرفَ أننا سوفَ نصبح ذكرى مماثلة ذات يوم.

وبينما بدأت الحروب تشتعل، فإن المقاهي بقيت تزاول يوميات روادها، ربما للتدليل على أنّ في الحياة بقية!

في الحرب الأولى رأينا أسراب الطائرات الإيرانية في أكبر طلعة لها فوق بغداد في اليوم الأول، وخلال السنوات الثماني التالية منها رأينا الصواريخ الإيرانية بعيدة المدى وهي تضرب البنك المركزي الكائن وسط شارع الرشيد، وتَهزُّ المقاهي وجلاسها على الجانبين، وفي الطريق ما بين كلية الآداب والشريعة، حيث كنا نتلاقى لنمضي نحو المقاهي معاً، سقط صاروخ على مستودعات قريبة تابعة لوزارة الدفاع في الباب المعظم، تناثر آجرُّ البنايات القديمة بكلّ مكان في الشارع، وأصابت آجرة منها ذراعَ شاعرٍ عمودي، ورغم انه كان يساري التفكير إلا أنه كان يمشي منشغلاً بالتنظير وبحماسة قوية بأن قصيدة النثر وافد غربي تدميري! غطى غبارُ التدمير الوافد من الشرق وجوهنا ولوث طريقنا نحو شارع الرشيد، مررنا بمستشفى قريب لتضميد ذراع الشاعر المصابة بطابوقة قديمة.

متناثرة من دمار المستودعات، ومضينا للمقهى ونحن ننكتُ عن ملابسنا الغبار وننظرُ لقصيدة النثر من جديد وسط هذا الخراب!

في الحرب الثانية، كان المشهدُ أكثرَ عتمة، الناس ينزحون إلى قراهم خارج العاصمة، والصعاليك وحدَهم يقطعون شوارع بغداد، وهي مُضاءة بنيران المضادات الأرضية ولهب صواريخ كروز السائرة ببطء قريباً من البنايات الشاهقة! وكان التدمير الوافد أكثر تأثيراً هذه المرة ويأتي من جميع الجهات تقريباً.. تَدميرٌ شمل معالِمَ شتَّى: بناية وزارة الدفاع القديمة القريبة من شريط المقاهي، والجسور، ومحيط السراي، والأحياء القديمة، بدالات الاتصالات الهاتفية مصافي ومحطات وقود ومباني حكومية لا تحصى.. مصطلح البنية التحتية للثقافة قد يوجز خريطة التدمير هذه المرة.

وفي الحروب، كذلك، تتقوَّض أماكنُ وترتفعُ أخرى، المقاهي أمكنةٌ لا تخرجُ عن هذه المعادلة بالتأكيد، ولكنَّها في كلِّ الأحوال ظلت مكاناً للشعراء الهامشيين في كلِّ جيلٍ أدبيٍّ.. عبَّرَ عن ذلك جميعُ من رصدَ تجربة جيل الستينات مثلاً، فجميع الكتب الموثقة لتجربة هذا الجيل عززت شهادات أصحاها هذا الواقع: عبد القادر الجنابي في كتابه (انفرادات الشعر العراقي الجديد)، وفاضل العزاوي (في الروح الحية) وسامي مهدي في (الموجة الصاخبة) وصولاً إلى كتاب شاكر لعيبي عن جيل السبعينات (الشاعر الغريب في المكان الغريب) كل هؤلاء أجمعوا على أن المقهى المكان الأول لاحتضان التجربة الجيلية وبلورها لكننا

سرعانَ ما نرى أن انقطاعاً شاملاً شهدتهُ هذه المقاهي بمجرد وصول الشاعر إلى مسؤولية معينة في المؤسسات الثقافية للسلطة، في وقت يمضي بقية الشعراء إلى المنافي أو السجون! لتحتضن المقهى جيلاً آخر طازجاً وغيرَ ملوَّثٍ بعقدةِ المكاتب الرسمية والإذعان لتعليمات السلطة وهكذا.

ثَمَّةَ ميزة خاصة لمقاهي العراق، على الأقلّ تلك التي كانت مكاناً لاجتماع المثقفين، ولاِ زالت حتى اليوم، ميزة تتعلّقُ بطريقة الجلوس وطبيعته، فالمقاعد مكوَّنة من عدد من "التخوت" (مقاعد جماعية) لا يسع الواحد منها أكثر من ثلاثة أشخاص، أو أربعة إذا كانت الجلسة حميمة، والجالسون أدباء شباباً لَم تتضخَّم أجسامُهم وتصبحُ كبيرة بعدا! وثمة من يقابلهم ربما بنفس العدد أو أقل حسب طبيعة العلاقة التي تربط شاغلي التخت، وأيضاً ثمة من يعطي ظهره للجالسين، حسب موقع التخت، هذه الخاصية في طريقة الجلوس لم أعهدها بعد خروجي من العراق، في مقاهي دمشق أو بيروت أو القاهرة، ولا حتى باريس والجزائر، التي تتكوَّن من كراسي مُفردة، تستديرُ حول طاولة في أغلب الأحوال صغيرة أو كبيرة. كان القربُ في طبيعةِ الجلوس حدَّ الالتصاق أحياناً يمنحُ الجلسات والحوارِ نكهةً خاصةً، وفي الوقت ذاته يَسمُها بنوعٍ من الكتلويةَ، فالذينَ يجلسونَ على "تَخت" واحد، يُقابلهم آخرون على "تخت" آخر، أو يديرُ لهم ظهورَهم آخرون، وكان هذا الواقع واحداً من التعبيرات عن طبيعة ما يَجري في المقهى من حوارات أو مناكفات أو صداقات! فأن ترى ثلاثة أو أربعة شعراء من جيل واحد يجلسون على "تختٍ"

واحد فذلك يعني أن مِن يأتي من رواد المقهى من الجيل اللاحق أو السابق، سيختار تختاً آخر بانتظار مجايليه، وقد لا يختلف الأمر كثيراً إذا وَجَدَ أحداً من خارج جيله جالساً على "تخت" وحده!

يبدو لي أن رسمَ هذه الإحداثيات، مهمٌّ، لا لتوصيف المشهد توصيفاً مجرداً، وإنما لأنَّ هذه الإحـداثيات سـتنعكسُ طبيعـة "مزاجها الهندسي" على تَحديد طبيعة الحوار الـدائر واتجاهاتـه وتجسدُ، كذلك، الأصولَ النفسية والبيئية الخلافية بين الأجيال، ولعلَّ الجميعَ من روَّاد مقاهي العراق آنذاك ولا أدري إنْ كـان قبله أيضاً سيتذكرون حوادثَ ووقائعَ تعزز هذه الفكرة. فالطاولة لم تكنْ مستديرةً على كلِّ حال، وهو ما انعكسَ علـى طبيعـة الحوار الذي لم يخلُ يوماً من تشنُّج، ونَدِّية، سترثها أجيالٌ لاحقة تحت ذكرى هذه المشاهد. أكثر من ذلك كانت جهاتُ مقهـى حسن عجمي مثلاً، خريطةً أخرى وهندسة تنطوي على تراتبية ما، حيث تمثل مواقع جلوس كل مجموعة من الشعراء، إذ عادة ما يبدأ القادمون الجدد جلساتهم بالزوايا، قبل أن يتغلغلوا وسـط المقهى تبعاً لحضورهم الشعري أو علاقاتهم بالشعراء البارزين!

كان أغلب شعراء عقد الثمانينات، لا يزال حـتى النصـف الأول من العقد الثمانيني في الدراسة الجامعية، وحدث أن دخل أغلبهم الجامعة في سنة واحـدة 1981 – 1982، قبـل أن يتوجهوا دفعة واحدة إلى معسكرات التدريب بعد تخرجهم مـن الجامعة تمهيداً لسوقهم إلى الوحـدات العسـكرية في مختلـف الصنوف ليشتركوا في جبهات القتال أو معسكرات الاحتيـاط خلال السنتيـن الأخيرتيـن من الحرب .

مقهى البـــرلمان..

وإذا كانت لكل مقهى في العراق حكايتــه الخاصــة ودوره المفصلي المحدد في الحياة السياسية والثقافية في التاريخ الحـــديث، فإن جغرافيا المقاهي هي نوع من التاريخ المتحرك لسيرة الأجيال في تاريخ الدولة العراقية خلال قرن من الزمن. وحينما تنحســر الأمكنة يبقى التاريخ المتدثّر خلف ركامٍ من الوقائع، في حاجــة متزايدة لإضاءته وكشف تفاعلاته المضمرة باستمرار.

ذلك أن المقاهي حاضنة كبيــرة للعديــد مــن الحــوارات الشفاهية وشاهد كبير يستعصي توثيق وقائعه بالكامل، لما عرفته من أحداث متتالية ينسخُ بعضُها بعضاً، وما مــرَّ عليهــا مــن شخصيات نمطية معينة ونخب سياسية وثقافية.

ومقهى البــرلمان الذي يقعُ في شارع الرشــيد وتحديــداً في منطقة الحيدرخانة، كانَ واحداً من تلك المقاهي التي شــهدت وقائعَ سياسيةً وثقافيةً عديدة وكان روّادُهُ من ألمع أسماء النخبــة العراقية خلال عقود عدة.

لكن مقهى البــرلمان في ذاكرتي الشخصية وذاكرة بعض أبناء جيلي، يعود إلى سنوات تبدو قريبة قياساً على تاريخه الطويــل وترتبط تلك الذكريات بالجانب الثقافي المحض، فبالنسبة لطلاب ما زالوا في طور الدراسة الثانوية يبدو هذا الأمر طبيعياً مــع أنَّ ثلاثة عقودٍ قد مرَّتْ على تلك الفترة.

في العام 1978 كانَ أوَّلَ معرفتي بهذا المقهى عــن طريــق صديق الدراسة الثانوية في ثانوية بورسعيد بمدينة الثورة "نعمــة

حسن" الذي كان يهتمُّ بالأدب والشِّعر تَحديداً ولهُ تَجاربُ مُبكِّرة فيه، وكان يومُ الجمعة هو الوقت الأنسب لذهابنا إلى هناك حيث يجتمعُ الأدباءُ في جلسات وزوايا خاصة لا تخلو من تقسيمات أيديولوجية في الغالب وجيلية ـــ عُمرية ـــ في الأغلب.

كانت بداياتي الشعرية "عمودية" حيث لم أكن أرى ثمة نَموذجاً شعرياً آخر قادراً على استيعاب قصائدي الغزلية الغنائية المبكرة آنذاك.

هناك تعرفت على أقدم أصدقاء جيل الثمانينات الشعري في العراق إضافة إلى شعراء نشروا قصائدهم خلال السبعينات (عدنان العيسى وجاسم التميمي) وجبار صخي الذي كان جاري قبل أن تفرِّقنا الظروف، ومحمد تركي النصار وناصر مؤنس ونصيف الناصري. ومن القصَّاصين زعيم الطائي وحميد المختار وشوقي كريم وسواهم، حيث بدأنا أول الحوارات عن الشعر وقرأنا لبعضنا محاولاتنا الأولى، خاصة محمد تركي النصار.

وهناك تعرفت أيضاً على القاص الراحل موسى كريدي بروحه المعهودة في التعامل مع كل شيء بأسلوب الروائي، أتذكر شروحاته المتأنية وهو يشير إلى بقعة سوداء على جدار المقهى المطلي بالأبيض اللامع، بقعة سوداء لمؤخرة رأس شاعر سكِّير ورجيم، ذهب مع لعناته الشعرية والحياتية، وبقيت أبياتهُ يلهجُ بها جيلنا لسنوات:

أنا الشَّريدُ فما للناسِ تذعرُ مِنْ

وَجْهِي وَتَهرُبْ مِنْ أقدَامي الطُرُقُ

أنا الإلــهُ وَنُدْمَانِيْ مَلائِــــكَةٌ

وَالحانةُ الكونُ والجلاسُ مَنْ خُلِقُوا

كان عبد الأمير الحصيري يجوب الشوارع مخموراً، في النهارات البغدادية، ويأتي إلى المقهى ليغفو قليلاً، يتكئ إلى الــوراء علــى الجدار الأبيض، بشعر رأسه الملوَّث بدخان البارات، وهكذا يترك بصمة نومه مطبوعةً على الحائط، أثراً لشاعر شريد كانً لا يجدُ مكاناً للقيلولة، قبل أن يواصل الصــبوح بـــالغبوق، ســوى في المقهى، ولأنهُ شريدٌ وغبارُ الأماكن الرَّطبة والليالي الموحلة يشعثُ رأسَهُ، فقدْ تَركَ سواداً باهتاً على طلاءِ الجدار الأبيض، كأنَّهُ بقيةٌ لبارود رصاصات من حرب قديمة. مَاتَ الحصيريُّ ابنُ النجف، في بغداد كأيٍّ منفَي، وحيداً في غرفة قريبة من المقهى!

لكن هذه الصحبة لم تدم طويلاً وأتذكر هنا في يوم صيفي من عام 1979 انتفضَ جميعُ الجالسيــن في المقهى لأصوات رصاصٍ كانت تنطلق من مسدَّسات شخصين بلباس مدني أنيق وقصات شعر لا توحي بأهم عسكريون لتطارد شخصاً كان يعدو بسرعة في وسط الشارع، سرعة بدت لي أسرع من رصاص المسدسات المتتابع، وكان قادماً من اتجاه ساحة الميدان قبــل أن ينعطــف بسرعته القصوى نحو شارع المتنبي.

شَّكلت لك المطاردة المسلحة غيــر المألوفة بالنسبة لنا سابقاً، ميلاداً لتاريخ من الرعب، حيث كانت المرة الأولى التي يرى فيها أغلبنا إطلاقاً حي للرصاص على بشر من لحم ودم! خاصــة وإن

التفسيـــرات المتعلقة بتلك الحادثة لم تكن تتعلق بلصٍّ هارب أو قاتل مطلوب، وإنما بصاحب رأيٍ لا يناسبُ شبيبة الفكر المسلح.

كما شكّلت تلك الحادثة، أيضاً، بداية لرعب جماعي عام لفَّ البلاد بأكملها فيما بعد وبدأت سلسلة العنـــف إلـــيّ طالـــت المعارضين يساريين وإسلاميين بعد ذلك.

كان حضور المثقفين اليساريين قوياً في مقهى البـــرلمان، كما في مقاه أخرى مقابل مثقّفي السلطة، لكن هذا الحضـــور بـــدأ ينحسرُ تدريجيًّا، تحتَ وطأة الوشايات الماحقات التي تعرَّضَ لَهَا العديدُ من روَّاده، والانكشاف الأمني للمعارضيـــن بفعلِ تهشُّم الغطاء الحزبي، وهجرة عدد آخر وخوف البقية مـــن التعـــرُّض للملاحقة بسبب علاقاتهم التي بدتْ مَشبوهة بنظـــر الأجهـــزة الأمنية، وسرعان ما أغلق مقهى البـــرلمان بأمر مـــن الســـلطة، وكان نشوبُ الحرب العراقية الإيرانية غطاءً مُنَاسباً لإغلاقه ليتمَّ بعدَ حيـــن تحويل قسم منهُ إلى مطعمٍ فيما أصبحَ القسمُ الثَّـــانِيْ محلاً لبيعِ الأحذية! حتى أن أبرز نادلٍ في المقهى وكان اسمه جعفر ـــ المعروف بالجعبة الجلدية التي كان يربطها على وسطه ويضعُ فيها ما يستحصله من الزبائن ثمناً لأقداح الشـــاي الإضـــافية ـــ قامت أجهزة الأمن بتسفيـــره مع بداية الحرب ضد إيران بذريعة تبعيَّته الإيرانية.

انفرطَ عقدُ الصحبة مُبكّراً إذن، وكانت هذه الصورة السريعة تلخيصاً للواقع الذي انتهت "مدته"، ليبدأ معه واقع آخر ـــ هو واقع أيضاً على كل حال رغم أنه " فترة واقع " ينطوي علـــى سريالية واضحة ـــ

كان عالم المقهى بالنسبة لي ولبقية أبناء جيلي ارتياداً لنفوس وأمزجة وخصائص بشر من نوع آخر، مما دعا بعضنا إلى التردُّد على مقاهي عدة في مدينة الثورة حيث كنا نسكنُ للتواصل مع بعض الأصدقاء والتعرُّف على آخرين يلتقون معنا في الهم الشعري، حتى عاد صديقي القديم نفسهُ بعد حين ليخبرني أن الأصدقاء عادوا للالتقاء في مقهى آخر قريب من البرلمان هو مقهى حسن عجمي. كانت نارُ الحرب العراقية الإيرانية مشتعلةً وأصبح صوتُها، بمدافعها في الجبهة، وطبولِها ــ في الجبهة الداخلية كما كانت وسائل إعلام السلطة تسميه ــ يعلو ليغطي على أيِّ صوت آخر وتحوَّلت أصواتُ دُعاتها إلى سياط حقيقية لإرعاب المثقَّف العراقيِّ، في ذلك الوقت كان "شعراء" الحرب يَجمعونَ الشوك بقفَّازات ليغذُّوا تلكَ النَّار، قبل أن يتحوَّلوا إلى حطَّابينَ بفؤوسٍ ومَناجلَ يقطعونَ الأشجارَ في رواسب الأرواحِ وآفاق الجَمال، في أسوأ "فترة" مرَّ بَها العراق في تاريخه الحديث.

يمكننا هنا أنْ نؤرِّخَ لطور آخرَ في علاقة المثقَّف العراقي بالمقهى، فإعادة اكتشاف مكَان للقاء، يعد تعبيراً عن هاجس مختلف يؤمن أفقاً لآخر للحوار، فتتعمَّقُ العلاقات العابرة التي نشأتْ في المكان السَّابق، ويعادُ اكتشاف أصدقاء آخرين، وشعراء آخرين، وعداوات جديدة أيضاً.

الانتقال من مقهى البرلمان المغلق، إلى مقهى حسن عجمي، سيكون هذا "الطور" الجديد، رغم ما يحمله رواد البرلمان من ذكرى حزينة لأصدقاء كانوا هناك.

غيـــر أن المقهى الجديد لم يكن جديداً، إلا بالنسبة لنا نحـــن الشباب الذين كان البـــرلمان أوّلَ مَقهى ثقافي نعرفهُ، ففي كتابةُ عن بغداد في العشرينات يذكر عباس البغدادي أن مقهى حسن عجمي هو أشهرُ مقاهي الرصافة ببغداد.. ويمتازُ بنظافتهِ التِـــي تعكسُ أناقة ونظافة صاحبه "حسن عجمي".

المقهى إذن قديمٌ ويزخرُ بتاريخٍ خاصٌ بيـــنَ مَقَاهِيْ بَغـــداد. لكنَّهُ بدا لنا تحت ضغط شعورنا بنوعٍ من الفقدان الموروث بفعل إغلاق مقهى البـــرلمانَ ـــ مكاناً غريباً لا يمتلكُ سمات البرلمان - وبدا لنا مُوحشاً، وَبَدَونا كالوافدين أو المطرودين الذين يدخلونَ مكاناً لا يعرفُهُم، رأيناهُ مَحجوزاً للمُتقاعدينَ وكبار السن الذين لا يهتمُّون بما نهتمُّ به. وَرَأَيْنَا فِيْ صُورة (أبو داوود) بشـــواربه المفتولة إلى الأعلى وسَيكارته التِي تكادُ تكونُ الكلامَ الوحيدَ علَى شفتيه، تُوحي بالقَسوة التركية وعهود المماليك الغلاظ.

غيـــر أن هذه الفكرة الواهمة سُـــرعان مـــا تَبـــدَّدتْ مـــع اجتماعاتنا الأسبوعية في المقهِي التِي تحوَّلت إلى أكثـــر من مـــرَّة في الأسبوع ثم أصبحتْ تقليداً يَوميًّا. وَمَعَ الألفة الخاصـــة الـــتِي طالعتنا بها الطيبة التِي تسكن أبا داوود هذا الرجل الـــذي يمثـــل الأيقونة الثمانينية بحقٍّ، صرنا نرى فيه جُـــزءاً مـــن خصوصـــية المكان، ليُصبحَ فيما بعدُ شخصيَّةً ذاتِ صُورةٍ نَمطيَّةٍ لها حُضُورُها في أدب عقد "الثمانينات".

كان أبو داوود لا يهدأ، وهو يتنقل بين "تخـــوت" المقهـــى وسماور الماء الساخن وأباريق الشَّاي على موقد النَّار، وينـــدفعُ بكرشه المحاط "بوزرة" حمراء غامقة بخطوط ومربَّعات عريضـــة،

وهو يفرغُ مللهُ من تلبية الطلبات بِهذا أو ذاك من الشُّعراء الشباب مُستعيداً صُورة الأب.

وأذكرُ من بينَ مناقبه اللغويَّة الطريفة العالقة في ذهني، أن الزبائن كانوا يُكثرون منَ طلب "الشاي" لأكثر من مرَّة، خلال جلساهم الطويلة، وهو ما يسمُّونَهَ الإضافي، لتمييزه عن كأس الجلوس الذي يأتي للجالس عندَ جُلوسه في المقهى عادة دون الحاجة للطلب، وكان أبو داوود يسمي هذا الإضافي الذي يزعجه كثيراً، لأن الزبائن لا ينقطعون عن طلبه ولا يتركون له لحظة لالتقاط نفس من سيكارته المنبثقة من فمه كجزء منه، كان يسمَّيه "الضَّيافي" بحذف الهمزة ربما لصعوبة نطقها أو لعلها خاصة بالمتعلمين وأبو داوود ليس منهم! وبما تعنيه من مغزى مناقض، مما كان يشجعُ الزبائنَ من الْمُفلسين الشباب الْمُدمنينَ للطعم الغريبِ في الشاي من يدِ "أبو داوود" على تبني هذا التأويل اللغوي والتخريج الاقتصادي الغريب لطلب أكثر من "استكان" شاي ودفع ثمن واحد فقط، على أساس أن الإضافي هو "ضيافي" حسب بلاغة "أبو داوود" ونسبته الكريمة.

ورغم أن مقهى الزهاوي الذي يقع قريباً من مقهى حسن عجمي شهد بعض لقاءاتنا في تلك المرحلة إلا أن التوجه نحو الأخير الذي يتوسط البرلمان والزهاوي، كان حاسماً من قبل جميع الأصدقاء تقريباً.

وأضافت لقاءاتُنا مع رواد المقهى الأثيرين نوعاً من الألفة مع المكان خاصة الأديب الراحل المحامي محمود العبطة الذي يعدُّ من أوائل الذين كتبوا عن السياب مما جعله يحظى باحترام خاصٍّ

من قبلنا لأننا نعدُّ السياب بوصلتنا في الانحياز إلى توجه دون آخر آنذاك.والمرحوم القاص موسى كريدي الذي نظرنا إليه بتقـدير لدوره كرئيس تحرير لمجلة الكلمة التي أطلقت عدداً من شـعراء عقد السبعينات قبل أن تتوقّفَ، كانَ هُناك أيضاً الجنرال المتقاعد ـ أبو صلاح ـ وهو يروي ذكرياته مع صديقه الزعيم الراحل عبد الكريم قاسم يتذمَّر مما وصلت لها البلاد بعد غياب الزعيم!

في ذلك الحيـن كانت الحرب بالعراقية الإيرانيـة، تشـبُّ نيـرانُها، في أماكن عدة وهي تتسعُ كأنما أصبح من الصـعب على أيٍّ أحد السيطرة على اتساعها، وبدأ معها حطـابو النـار يعملونَ بجهد ودأب على تغذيتها لمجابهة النار الأخـرى، عـبر التذكيـر بنيران "المجوس" في نـزوع عنصري لخطاب يتـدرَّع بالثقافة، ولكنُه خطابٌ "خلاق" لجحيم العراق في ذلك الوقت، من تصاعد النيـرَان وتحشُّدِ الحطابين، كان أغلبنـا في السـنة الأخيـرة من الدراسة الإعدَادية قبلِ الانتقال إلى الجامعـة وفي هذه "الفترة" تركّز الحديث على تناقُل أخبار هجـرة المـثقّفين العراقيين الذين كانوا يتركون المكانَ إلى المنفىَ بفعل الملاحقـة والتضييق، كما بدأت الملامح المشوَّهة لما سمـي (أدب قادسـية صدام) تطغى على صفحات الصحف والـدوريات، وكانـت "أراجيز في المعركة" التي تسابق على كتابتها عددٌ كبيـرٌ مـن الشُّعراء وأبرزُهم شفيق الكمالي وعبد الرزاق عبد الواحد ومحمد جميل شلش وسواهم تثيـر سخريتنا اليوميَّـة ومحـطٌ تنـدُّر واستخفاف لما يمكن أن يؤول إليه الأدب العراقي، وفي الواقـع كان هذا الاستشعارُ المبكر من جانبنا ـ نحن الذي لم يكد أغلبنا

يبلغ العشرينات من عمره ــ دافعاً أساسياً سيقودنا لاحقاً إلى منهجة تفكير خاص ورؤيا متماسكة لقضية الثقافة العراقية عموماً ومفهوم الصراع الثقافي بين الأجيال والتيارات خصوصاً.

هنا بدأت أيضاً المحاولات الأولى لشعراء الثمانينات تشقُّ طريقها بمكابدة شديدة نحو الظهور ورغم أن عدداً منهم بدأ النشر في عدد من الصحف محدودة كالمرفأ والحدباء والراصد ــ التي كانت تستهوي الطلبة كونها لم تندرج بعد في مجمل خطاب الإعلامي للسلطة ونشرت فيها شخصياً بعض قصائدي العمودية الأولى منذ العام 1978 ــ أقول رغم أن عدداً من شعراء الثمانينات كانوا قد نشروا في مثل هذه الصحف، إلا أن المقياس ظل بشكل أو بآخر في مدى الحضور الثقافي من خلال النشر في مجلة الطليعة الأدبية التي كانت الأبرز إلى جانب مجلة الثقافة التي يصدرها الدكتور صلاح خالص، بعد توقف مجلة الكلمة عن الصدور وكذلك مجلة الثقافة الجديدة.ومن الظواهر التي ارتبطت بهذا الحضور آنذاك ظاهرة الملفّات الشعرية التي قامت مجلة الطليعة الأدبية بنشرها على شكل عدد من القصائد مع مقدمة تعريفية أو شهادة خاصة من الشعراء أنفسهم أو زملائهم. وقد ظهرت في هذا السياق أسماء عدد من الشعراء كجمال جمعة الذي قدَّم لقصائده عبد الزهرة زكي (العدد الثالث ــ آذار 1982) وعبد الحميد الصائح الذي قدَّم له القاص والروائي محسن الخفاجي (العدد الثامن ــ آب 1982) وسعد جاسم الذي قدم لملفه القاص جميد المختار وباسم المرعبي وشعراء آخرين، وكان وسام هاشم أول شاعر من شعراء الثمانينات

ظهر له ملفٌّ شعري في الطليعة الأدبية على ما أتذكر ولعل ذلك كان قبل أن تنتقل جلساتنا من مقهى البـــرلمان.

لكن هذه الملفّات وكذلك القصائد المتفرِّقة لبعض الشعراء، لم تحظَ بأيِّ اهتمام نقدي لانشغال تنظيـــرات وتطبيقات أغلـــب نقادنا آنذاك لما سُمِّيَ أدب الحرب بدعم وتشجيع كبيـــر مـــن قبل المؤسسات الثقافية للسلطة خاصة وأن شعراء هذه الملفـــات كانوا مشغولين بأشياء أخرى بعيدة عن اهتمامات مـــا كـــان متوجِّهاً إليه الخطاب الإعلامي للسلطة وبمعنى أدقّ كانت علـــى تضاد واضح مع طبيعة هذا الخطاب ومستواه وتوجهه بشـــكل عام. ناهيك عن الاهتمام المتزايد والمفاجئ بالشـــعر المكتـــوب باللهجة العامية الذي بدأ يتصدر المهرجانات والنشاطات الثقافية بشكل غريب بوصفه أكثر تعبيـــراً عن ذلك التوجُّه كما رأت وزارة الثقافة والدوائر المرتبطة بها وهي تقيم أمسيات حشـــدية تزجُّ بها شعراء عموديين وعاميين يهتفون للحرب في لغة بـــدت متشابهة بغض النظر عن الشكل التعبيـــري الذي كانت تتبنّـــاه. وشاع في هذه "الفترة" مصطلح ساخر في ما بيننا هو مصـــطلح القصيدة "السمتية" كنوع من الدلالة على القصائد العمودية التي تتوجه، إلى تمجيد الحرب حتى بدت وكأنها سلاحٌ حربيٌّ يشـــبه الطائرات السمتية" المروحية/ العمودية" في الحرب!

كلُّ مشاريع الثمانينيين التي كانت في الواقع مجـــرَّدَ أحـــلام، انطلقت من مقهى "حسن عجمي" الذي أصبح تعبيـــراً إيغورياً عن نمط من الشعراء الذين لا يتعاطون مع "أدب الحرب" بصورة عامة، وبعض من تلك الأحلام كانت تنتقل على نطاقٍ أضيق في

جلسات تقتصر على عدد من الشعراء في مقهى صغير هو مقهى الآداب ويقع بين ساحة الميدان وباب المعظم. أو في "المعهد البريطاني" وحدائق "سكرتارية الطلبة العرب" اللذين يقعان في الوزيرية قريباً من "أكاديمية الفنون الجميلة" حيث كان أغلب شعراء الثمانينات يواصلون دراستهم فيها.

هناك كان كلُّ أسم من شعراء الجيل تقريباً يخضعُ للتحليل العميق من قبل زملائه بمخطوطاته قبل منشوراته، وبسلوكه ودرجة إخلاصه للشعر قَبل نتاجه، مثلما كانَ كلُّ الشعر العراقي تقريباً بمختلف أجياله وتياراته خاضعاً للتحليل والنقد والمساءلة وقابلاً لخلق مسافات من القناعات بين شعراء الجيل الواحد.

كانت مقاهي الطريق واستراحاتها، مساحة أخرى تستوعب حيزاً من هذه النقاشات الماراثونية الفائضة التي تمتدُّ في نوادي الكليات وحدائقها والشوارع والحانات، كان اليومُ الشعريُّ طويلاً وممتدًّا، أما الحربُ التي صارت طويلة وطويلة ونيرانُها مشتعلة في كلِّ مكان بتغذية ذاتية كأنها النار الأزلية، رغم أن جهد المناجل والفؤوس في غابات الوجدان يستمرُّ كأعمال إضافية، ومع هذا كله فلم يعد للحرب هذا الحضور الفاعلُ في اليوميات، ببساطة لأنها أصبحت جزءاً من المشهد المملّ، وتذكُّرها يعني تَذكُّر الموت الذي ينتظرُ أحدنا، كنت على سبيل المثال أقرأ لافتةً عندَ أوَّلِ الشارع عند عودتي إلى المنزل، تنعى أحد المعارف أو أصدقاءِ المدرسة الثانوية فأنامُ على كابوس ودموع، فأهربُ صباحَ اليوم التالي، للحديث عن الشعر كنوعٍ من مقاومة هذا الموت، وقد أصادفُ في طريقي الصباحي موكبا

للعزاء، أو "زفّة" تصاحبها الموسيقى والعويل معاً، كما اعتاد العراقيون عند تشييع ضحايا الحرب من العازبين، ليس احتفاء بشهادة مزعومة، لكنها عادة ما تكون نوعاً من العرس الرمزيّ الذي حُرم من طقوسه القتيل وأهله، وهو ما وظّفه شعراء السلطة وإعلامه في سياق آخر عندما، لفقوا فكرة الاحتفال وأسقطوها على هذا الحزن المضاعف. ولستُ أظنُّ الصورة تختلف كثيراً لدى زملائي الذين كان بينهم من رأى لافتة مماثلة أو "زفّة" شبيهة، في الوقت نفسه عند شارع منزله أو قريباً من القسم الداخلي الذي يسكنه.

كان آخر عهدي بالمقهى، مشهدين مُرعبين حقاً، فما إن كادتْ حربُ الخليج الثانية تنتهي مخلفة شروخاً كبيرة في النفوس وفي مظاهر العاصمة بغداد على حدٍّ سواء، حتى عمت البلادَ الاضطراباتُ الأمنية، بما يُشبهُ بوادر حرب أهلية فعلاً: متمرّدون ومنتفضون وثوار منهزمون، قادمون من شتّى المحافظات التي ثارت ضد السلطة بما عرف باسم انتفاضة آذار، يحاولون أن يجدوا ملاذاً آمنا في بغداد الكبيرة، وعديدة المقاهي!

واحد من المشهدين الأخيرين رسمهُ آنذاك مسلّحان شابان، دخلا المقهى ساعة نهار ربيعي، وهما يدفعان أمامهما شخصاً ضئيل الحجم ملثماً "بيشماغ أحمر" مغطياً عينيه بنظارة سوداء، جلسا فجأة عند "تخت" قريب من الباب، متظاهرين بعدم الاكتراث بالجالسين وهما يطلبان من الملثم التدقيق بما حوله من وجوه، والتعرُّف على المطلوبين دون أن يعرفوه! يتوقف الملثم عند "التخت" الذي كنا نجلس عليه أنا والشاعر زاهر الجيزاني

والفنان كفاح الحبيب، يهبُّ المسلّحان فجأة وبقفــزة واســعة يصبحان أمامنا أيضاً ويدعوانه بإلحاح: دقق بهم جيداً، تعــرف عليهم.. هل أحدهم من بين المطلوبيــن!؟ يصغي الملثم للحظة ثم يهزُّ رأسه إيماء بعدم وجود المطلوب بيننا، كنــا نلــمُّ أنفاســنا المتقطعة بصعوبة لنطلق زفرة النجاة، متسائلين ماذا لو أخطأ فأومأ إلى أحدنا؟ ماذا لو لم يعجبه شكل أحدنا، فقــال هــذا هــو المطلوب! ماكدنا نكمل هذه التساؤلات، حتى عاد الملثم مــن جديد يقف أمام وجوهنا وكأنه أراد اللعب على ما بــدر مــن ذعرنا.. لحظة أخرى وغادر من جديد، فجأة انتفضنا من أماكننا نحن الثلاثة، وقررنا أن لا نعود للمقهى، هربنا بعيداً بعد ذلــك، كنت أولهم في رحلة الهروب الكبير، بعد المشهد المرعب الآخــر أو الأخير، مشهد يطول شرحُهُ الآن، لكنه كان في المقهى أيضاً، هربت بعده بعيداً، وتبعني الجيزاني والحبيب، ثم تركاني إلى مــا وراء البحار والمحيطات في هروبٍ طويلٍ امتدَّ ليشملَ شعباً كاملاً من العراقيين الهاربين.

الملتقيات

في سياق التجربة البدوية الهائمة خارج أسوار المؤسسة، كان ثمة أطوار وأحوال، احتكَّ خلالها "البدوي"، جماعة على الأغلب أو زمراً محدَّدة داخل للجماعة، بتلك الأسوار بريبة وتوجُّس، وكأنها ينتزع "غنيمة " أو يخلق فرصة "يحقق" بها "غلبة" على خصم إعلاناً لصوته وصداه داخل تلك الأسوار وقريباً منها، وليس في تلك الصحراء البعيدة، ولم يكن في أية لحظة من أطوار تماسه مع المؤسسات الثقافية يتخلَّص بشكلٍ نهائيٍّ عن إحساسه بعدم الانتماء لهذه المحافل وبغربته عنها، وكأنَّها لا تخصُّه بأيٍّ شكلٍ من الأشكال، ومع هذا لا يتوانى عن التعاطي معها لا على أساسٍ إدامتها أو الاعتراف بها، وإنما على أساس إجبارها على الاعتراف به، دون أن يتخلى هو عن بدويته وحنينه الدائم إلى صحرائه.

وفي أول أطوار هذا السياق "التغالبي" يعدُّ (ملتقى الأدب العراقي الأول) الذي أقامه اتحاد الأدباء في العراق صيف عام 1984 أول نشاط ثقافي نوعي بعد خروج الأدباء الشيوعيين من العراق، حيث تأثَّرت نشاطات الاتحاد بفعل هذا الغياب وما أحدثته الحرب مع إيران من انشغال بأراجيز المعركة في التلفزيونات والصحف اليومية.

جاء اقتراح هذا الملتقى بعد لقاء دعا له الدكتور محسن الموسوي، مع مجموعة من الأدباء اصطلح عليهم في ذلك الوقت "الأدباء الشباب" بعد أن بدأت تتردَّد في الأوساط الأدبية أسماء عدد من الأدباء الجدد، ويبدو أن تلك المحاولة كانت جهداً في

سياق توجيهي أكبـــر لرصد اتجاهات التوجه الجديد لدى هؤلاء الأدباء واستيعاب ما يمكن منهم، وقد تم هذا اللقـــاء في المـــبنى القديم لمجلة آفاق عربية الذي يقع قريباً من جسر الصرافية ببغداد، وكان ذلك تحديداً بعد اعتقال الشاعر شفيق الكمالي رئيس تحرير المجلة بزمن قصيـــر.

بدأت التحضيـــرات لإقامة هذا الملتقى الذي عقد تحت لافتة "ملتقى الأدب العراقي" الأول بتياراته وأجياله كافة. وهنا كان لا بدَّ من الإشارة إلى وجود جيل شعري جديد في العراق، وقـــد تولى الشاعران خزعل الماجدي وسلام كـــاظم بالتنســـيق مـــع الموسوي، إعداد برنامج الملتقى الذي شهد أولى الخلافات حول أسماء "الجيل الجديد" الذي يمثل ما وصلت إليه ســـلالة الشـــعر العراقي، فقد تركَّزت الخلافات حول من يمثـــل هـــذا الجيـــل، وتدخل بعض الشعراء الذين كانوا يرون أحقية لهم في المشاركة بهذا الملتقى، تدخلوا لدى المتنفذين في المؤسسة الثقافية لإضـــافة أسمائهم (خاصة إبراهيم زيدان ولهيب عبد الخـــالق) ممـــا أثـــار اعتراضنا نحن الذين نمثل المجموعة الأخرى) أنا وعبـــد الحميـــد الصائح ومحمد تركي النصار وباسم المـــرعبي وســـعد جاســـم وصلاح حسن، ونصيف الناصري، وجرى تعديـــل البرنـــامج وإعادة طبعه من جديد ليتم فصـــل المجمـــوعتين في أمســـيتين متعاقبتين، ولتبدأ أولى بذور الشقاق في تعريف " هويـــة الجيـــل الثمانيني" تتضح وتبـــرز للعيان، منذ تلك المناسبة التي كانـــت أول ممارسة واضحة معبرة عن ذلك الشقاق.

حيث قرأ في الأسبوع ما قبل الأخير إبراهيم زيدان وليـــث

الصندوق وعمار عبد الخالق وعلي رحماني وقيس مجيد المولى وهيب عبد الخالق.. فيما قرأ في الأسبوع التالي شعراء المجموعة الثانية (محمد مظلوم وعبد الحميد الصائح وباسم المرعبي ومحمد تركي النصار وسعد جاسم وصلاح حسن (واستبعد نصيف الناصري من الأمسية رغم أنه كان من بين الأسماء التي تحسب ضمن هذه المجموعة مثلما تم استبعاد عدنان الصائغ من المجموعة الأولى) إذا كان الأمر يتعلق بالشكل الشعري الذي يكتبه نصيف الناصري، وهو قصيدة النثر التي لا يجيد سواها، ولما كان بقية الشعراء لديهم تجربة في كتابة القصيدة الموزونة فقد استبعد نصيف وحده من تلك الأمسية.

كانت مفردات البرنامج تتضمن إضافة إلى القراءات الأدبية (شعراً وقصة) تطبيقات نقدية تعقبها، حيث جرى تسليم عدد من النصوص المنشورة للشاعر، وتلك التي يقرأها خلال الأمسية لأحد النقاد، وقد أوكلت للدكتور عبد الإله الصائغ مهمة نقد قصائد شعراء الأمسية الأخيرة، وكانتْ تلك تقريباً أولى المناسبات التي تتمُّ فيها مواجهة قصائد هؤلاء الشباب مع النقد التطبيقي.

وبينما نشرت جميع المقالات النقدية التطبيقية الخاصة بالأمسيات، إلا أن مقالة الصائغ لم تنشر في الصحافة (الجمهورية والثورة تحديداً) حيث ظهرت بقية المقالات، إلا أن مقاطع منها أذيعت من الإذاعة ضمن برنامج ثقافي كان يعدُّه الصائغ نفسه لإذاعة بغداد.

ويبدو أن لعدم نشر المقالة الخاصة بهذه المجموعة تبريراً خاصاً

لدى رؤساء تحرير الصحف المعنية، فبعد الأمسية بدا أن الشعراء الذين يهيمنون على المؤسسات الثقافية في العراق، مصدومون إزاء الواقع الجديد الذي ما كانوا يعرفونه، وقد صرَّح حميد سعيد بعد الأمسية وخلال الجلسة الكحولية المعتادة التي تعقب الأمسية في حدائق اتحاد الأدباء، بدا حميد سعيد متذمِّراً من خلق هذا الجو الأدبي رغماً عنه، وعبر عن هذا التذمُّر مُستنكراً بتساؤل يكشف جانباً مما كان يجري من ملامح صراع مُضمر متسائلاً عن أثر الشعر الستيني " وِيقصد "شعراء البعث" تحديداً أي "شعره وشعر سامي مهدي وعبد الأمير معلة" ومدى حضوره في قصائد هؤلاء الشعراء الجدد، ولماذا لا نلمس تأثيراً لتجاربنا فيهم؟ وكان ذلك التصريح ينطوي برأيي على حقيقة مؤكدة حيث لم تستهو تجربة حميد سعيد بالذات أياً من شعراء هذه المجموعة.

كان ذلك النشاط أول إعلان يمكن أن نرصده عن وجود جيل شعري جديد في العراق، لكنّه كما هو واضح جيل منقسم منذ البداية إلى مجموعتين، تحملان معهما بذور الصراع أكثر من الخلاف، الأولى تحاول الاتكاء على توثيق علاقتها بالمؤسسة ورموزها، والثانية تنطلق في مغايرتها من اختلافها مع هذه المؤسسة ورموزها، وتبنيها للتجارب الشعرية العراقية المنفية إزاء ذلك. وهو صراع سيبدو غير متكافئ من الناحية الترويجية لكن ما يحسب للشعر أنّ تاريخَهُ غير قابل للتزوير ولن يبقى منه إلا الشعراءُ الشعراء.

إذ سرعان ما انسحبت، وبالتدريج، أسماء المجموعة الأولى،

لكتابة ما يرضي السلطة ويتناغم مع خطابها، ويمكن القول إنها هزمت في حوارات المقاهي اليومية التي كانت بمثابة الطاولة الجدلية الصعبة لتأكيد جوهر الحضور الثقافي. لتنتقل إلى الأنشطة الرسمية من خلال نوع من الوشايات والتوطؤات وتتحلق حول مكاتب رؤساء التحرير ومديري الأقسام في الصحف والمجلات، للتذرع في الانسحاب مما كان يجري في المقهى، من نقدٍ فني جدلي وراديكالي، لتجارب شعراء المؤسسة خاصة حميد سعيد وسامي مهدي اللذين كان يرأسان تحرير صحيفتي الثورة والجمهورية على التوالي.

منتدى الأدب الطلابي

في شتاء عام 1985 أخبرني المحامي نعمة حسن، وكان في وقتها مسؤول المكتب الثقافي في فرع بغداد للجامعات والمعاهد التابع لاتحاد الطلبة العراقيين ويواصل دراسته في كلية القانون بجامعة بغداد، وهو زميل الدراسة في ثانوية بورسعيد في مدينة الثورة، وله محاولات مبكرة لم تمض بعيداً في كتابة القصيدة الحديثة، وله أفكار متقدمة في هذا المجال لا تشبه طبيعة العاملين في المجالات النقابية عادة، أخبرني بأنهُ ينوي إقامة مهرجان شعري طلابي، يشترك فيه الشعراء الذين يواصلون الدراسة في الجامعات والمعاهد العراقية في العاصمة بغداد، وهي جامعة بغداد بجميع كلياتها والجامعة المستنصرية بكلياتها الموجودة في بغداد، والجامعة التكنولوجية، إضافة إلى جميع معاهد بغداد التابعة لاتحاد الطلبة.

وطلب مني مساعدته في هذا الموضوع حيث أعلن في الجامعات عن المهرجان الذي سيقام على قاعة الجامعة التكنولوجية، وبدأت القصائد تصله وهو بحاجة لي من أجل اختيار النماذج الملائمة لقراءتها خلال المهرجان.

ولأنّ نعمة صديقي وابن مدينتي وزميل دراستي المتوسطة وأعرفه جيداً، فقد اشترطت عليه شروطاً محددة من أجل إسداء هذه الخدمة له، وهي:

1 - أن لا يكون موعد إقامة المهرجان مصادفاً لأيٍّ من المناسبات التي تقام فيها المهرجانات عادة كـ"أسبوع قادسية

صدام" أو 17 تموز ذكرى انقلاب 1968، أو 7 نيسان ذكرى تأسيس حزب البعث.

2 – أن لا تكون القصائد المقروءة بالمهرجان متوجّهة إلى مديح "صدام" أو تقريظ حزب البعث، أو تمجيد الحرب. وأن يترك لي كامل الحرية في تحديد هذا الأمر من خلال اختيار النصوص ذات التجربة التي لا تتجه اتجاهات نفعية وتوسلية.

قضيت أياماً، في مكتب فرع الجامعات الكائن قرب الجامعة المستنصرية، وأنا أقرأ مئات القصائد، بعد أن أقنعت نعمة بضرورة التكلم مع كليتي" كلية الشريعة" لتحويل غياباتي لهذه الأيام عن مقاعد الدراسة إلى إجازة "ثقافية" في قراءة الشعر. خاصة وأن غياباتي كانت واصلة إلى الحدِّ الأقصى النهائي المسموح به منذ زمن.

في هذه "المئات" من القصائد، وجدت أصواتاً وقصائد لأكثر من عشرين شاعراً وشاعرة، تضاهي الكثير من الشعر "الشبابي" الذي كانت تنشره الصحف والمجلات العراقية، شعر أقلّ ما يقال فيه إنه يشي بتجارب "واعدة" تستحقُّ أن تأخذَ مكانَها الطبيعيَّ في شعر "الشباب" كما كان يصطلح على الشعراء الجدد آنذاك.

بعد فرز القصائد التي كانت تحتوي – برأيي – على ما يجعلها تمثل أدباً يعكس نموذجاً للشعر الذي يكتبه الطلاب في الجامعات، كان لا بدَّ أن نحصر نماذج للقراءة وسط هذا الكم من القصائد، كان الشعر الجيد أكبر من استيعاب المهرجان والأمسية، مهما

تضخم الأول ومهما اتسعت الثانية.

ولما كان عدد القصائد الجيدة كبيـــراً، ووجود قصائد جديدة عديدة، قدمها أصحابها خلال صباح يـــوم المهرجـــان نفســـه، اضطررت أن اقرأها في إحدى الغـــرف الجانبيـــة في الجامعـــة التكنولوجية وحتى قبل المهرجان بساعة.

أثناء توجهنا إلى قاعة المهرجان، فوجئت بمجيء عبد الـــرزاق عبد الواحد إلى المهرجان، مما استفزني، وخشيت مـــن توجُّـــه المهرجان توجهاً آخر في اللحظة الأخيرة ليسقطَ كلَّ ما خططتَ له من أبعاد المهرجان عن روح التعبئة العســكرية، والأراجيـــز الحماسية الكاذبة، بأن تجري دعوته إلى المنـــبر في بداية المهرجان أو في نهايته لإلقاء مدائحه المعروفة، أو التي لا يعرفُ أحدٌ غيرها لدى عبد الرزاق عبد الواحد.

أكدت لنعمة حسن إنني سوف أنسحب من المهرجـــان، لأنَّ أية قصيدة قد يقرأها عبد الرزاق عبد الواحد ستوجِّهُ المهرجـــان توجُّهاً خارج ما اتفقنا عليه، أو ما اشترطته لإقامة المهرجـــان، أكد لي نعمة: أن عبد الرزاق قد حضر بشكل شخصي، بنـــاء على دعوة من " عدد من مريديه " بينهم عبد الرزاق الربيعـــي وفضل خلف جبـــر، وأمل الجبوري، الذين كانوا يحيطون بـــه بالفعل، وهم كانوا حريصيـــن على وجوده ليسمع أشـــعارهم، وإنه جاء مستمعاً لهم أو لغيـــرهم، وبالتالي لا يمكن منع هـــذا الأمر، لكن يمكنني أن أؤكد لك بأنه لن يفتتح المهرجان بقصائده ولن يختتمه، وهو ما حدث فعلاً.

ومن الطريف أنَّ الدكتور محمد حسين آل ياسين حضر المهرجان وصار يدون ملاحظاته، وفي نهاية المهرجان سلمني نعمة جداول كتبها آل ياسين، تتضمَّن أسماء الشعراء ومعها درجات مجدولة بخانات من قبيل الإلقاء، الشاعرية، النحو.. إلخ. وقد وضع لكل شاعر درجة معينة " من عشرة" في كل من تلك الخانات.

طبعاً لم يكن هناك جوائز للمهرجان، ولا ترتيب ولا مفاضلة، كما قد يكون آل ياسين قد تصور، ووضع نفسه محكماً لمسابقة غير موجودة أصلاً، فأسوأ ما كان موجوداً هو مسابقات الشعر في الجامعات والكليات، وهو ما استطاع الجيل الشعري الجديد تجاوزه منذ البداية باعتبارها عاراً، وليس مجداً، خاصة وإن قصائد المسابقات آنذاك هي قصائد حروب ومدحٍ وتملق. قلت لنعمة معلقاً: لعلَّ ملاحظات آل ياسين تصلح أن يلقنها لطلابه في الجامعات، وليس لهؤلاء الشعراء الذين أثبتوا أن مداركهم ومواهبهم شبت عن الثقافة التقليدية وانطلقت لآفاق أكثر حرية. رغم أنهم كانوا طلاباً في الجامعات فعلاً.

ولما كان وقتُ المهرجان الذي أستمرَّ لأكثر من ثلاث ساعات وبحضور مئات من الجمهور، الذين ظلوا يستمعون لقصائد الشعراء في انشداد غريب ودون ملل، لا يسمح باعتلاء جميع الشعراء منبر الإلقاء الذي يعني ولادة أولى للعديدين منهم. لهذا فقد كان لا بدَّ من تحية هذه "المواهب" التي لم يتح لها أن تقرأ في المهرجان رغم واعدية قصائدها، وأتذكر من بينهم الشاعر "شعلان شريف" على الأقلّ بأمسية تقام في قاعة

الاجتماعات في الفرع، وكانت هنـاك قاعتـان نموذجيتـان مخصصتان لاجتماعات لا تعقد إلا مرة واحدة في السنة، وذلك خلال المؤتمرات السنوية الرسمية.

تلقف نعمة فكرتي بحماسة لأنَّهُ كان يخطط لاستثمار نجـاح المهرجان في إثبات وجوده، وللحقيقة فهو كان أكثر العاملين في الفرع دأباً ونشاطاً.

وفعلاً دعونا الشعراء الذين لم يتح لهم القراءة في المهرجان إلى أمسية شعرية تقام في مكتب الفرع، ولما كان اغلـب هـؤلاء الشعراء من طلبة الجامعة المستنصرية المجاورة فقد كان الإقبـال لافتاً وكان هناك شعراء جدد يصحبون شعراء الأمسية، وهكذا تعددت الأمسية لتكون أماسي ومن هنا ولـد المنتـدى الأدبي الطلابي.

كان المنتدى تابعاً للمكتب الثقافي وليس لرئيس الفرع، هكذا حددت العلاقة مع نعمة حسن مباشرة ولـيس مـع أي أحـد غيـره، حيث لم أكن أعرف أحداً من أعضاء الفـرع تقريبـاً. اللقاء المباشر الوحيد مع رئيس الفرع _ لا أتذكر اسمه ولكنـه كان من مدينة "تكريت" على ما أتذكر_ لأن هناك من جـاء ليحذرني من مغبة التصادم معه، اللقاء كان نوعاً مـن التصـادم خلال سفرة لمدينة الموصل أقامها المنتدى وشارك فيهـا رئـيس الفرع وعدد من أعضائه، وكان التصادم بسبب عـودة بعـض الأدباء الطلاب سكارى متعتعين إلى الفندق يسـبقهم الغنـاء والتغزل بالنساء وشاغرية الحبِّ في غابات الموصل! حيث اكتفى بمواجهة هذه الحالة الكرنفالية بالقول أنه سيغلق المنتدى، وغادر

فوراً إلى غرفته.

وفي صباح اليوم التالي طالبته أن يعتذر أمام الجميع عما بدر منه يوم أمس، ولجميع ممن لم يتقبلوا تصرفه الوصائي على سلوكهم كأدباء، قلت له إنك لم تؤسس المنتدى لتهدد بأنك ستغلقه، ونحن لا علاقة لنا بك ونحن نفاجأ بهذا الكلام وكأن لك علاقة بتأسيس المنتدى، أنت لا تستطيع فعل أيٍّ شيء في هذا المجال، أنت تستطيع فقط أن تغلق القاعة التي تقام فيها الأمسيات، وهو كل ما كان يقدمه الفرع، أما نحن فبإمكاننا الاستمرار على أيِّ رصيف أو في أية مقهى لمواصلة الأمسيات. طبعاً كان هناك ضحكٌ مبطنٌ من فكرة "الرصيف" أو "المقهى" وهو ضحكٌ مبرَّرٌ، يليقُ إلى حدٍّ كبير بجيل بدوي، يبدو الرصيف والمقهى بالنسبة له نوعاً من التلويح بالانحياز للصحراء وهجر العلاقة الهشة بالمؤسسة! بيد أن فرع الجامعات كان غطاء حقيقياً تحت ذريعة النقابة، لن يتوفر لنا في المقهى المسكون بالدَّسَّاسين أو الرصيف المكشوف في نهار الوشايات.

فمثلاً كان اسم سعدي يوسف يحذف من الدراسات والمقالات التي تنشر في جريدة الجمهورية أو الثورة أو الأقلام، ويجري تجنُّبه بشكل لافت في جلسات النقاش خلال أمسيات اتحاد الأدباء، ولكنه كان هو والشعراء المنفيون من جيلي الستينات والسبعينات، النكهة الأساسية لحوارات المنتدى الطلابي، وأصبح تداول هذه الأسماء علامة فارقة وتوجهاً واضحاً في تلك الأمسيات.

والواقع أن المقهى كان ركيزة الدعم اللوجستي للنشاط الثقافي

للمنتدى، جلسات المقهى في حسن عجمي، كانت المختبـــر المركزي لتلك الأنشطة قبل أن يجري تنفيذها في قاعات فــرع الجامعات، وكانت النــوادي في كليــات الآداب والشــريعة، والجامعة المستنصرية، وأكاديمية الفنون الجميلة، هي الصلة الفاعلة قبل التواصل في قاعة المنتدى.

استمرَّت فعاليات المنتدى لسنتيــن دراسيتين، قبل أن يتراجع بعد أن بدأت سمعته غيــر "الحميدة" والمشكلات التي بدأ يثيرها بفعل الجرأة غيــر المتوفرة في أماكن أخرى. إضافةً إلى أن أمزجة الأدباء " الشباب" بدأت تسبب مشاكل " تدوّخ الرأس" كمــا أخبرني نعمة.

لكن تجربة منتدى الأدب الطلابي كان مصهراً حقيقياً لجوهرة جيل شعري (هو الجيل البدوي) متضمناً أسماء الروافد الأساسية لتجربة الثمانينات، وتجارب أخرى ملتحقة بها أو تشكل إضـــافة نوعية وجرعة جديدة للتجربة، وكذلك تجــارب مــن شــعراء السبعينات التي بدت جزءاً من إعلان مشروع تعبيري جديد في الشعر العراقي.

فبالإضافة إلى الأسماء الواضحة من شعراء جيل الثمانينـــات الذين كانوا قد حققوا حضوراً عبــر مجلة الطليعة الأدبية وبعض المجلات العربية. وبينهم نصيف الناصري باسم المرعبي ومحمــد تركي النصار وسعد جاسم وزعيم النصار، ونصيف الناصــري، والمرحوم رياض إبراهيم وركن الدين يونس، وزعيم النصــار، وجمال جاسم أمين، وصلاح حسن، وعلي عبد الأمير، ووســام هاشم، وحكمت الحاج، وحميد المختار وإسماعيل عيسى بكــر

وعبد الرضا الحميد وشوقي كريم وحامد الموسوي وعلي الفواز.

كان هناك جيل جديد بدأ يظهر مع تواصل نشاطات هذا المنتدى ومن بين الأسماء: إرادة الجبوري، وعلي حسين علي، وعبد الكريم العبيدي، ورعد رحمة السيفي، وصادق زورة، ومحسن الرملي، وصباح العزاوي، وشعلان شريف، وعبد الله الخاقاني، وريم قيس كبة، وزياد طارق، وفاضل الخياط، وعبد الأمير جرص، وعامر صبر الكندي، والشهيد عبد الهادي عيدان، وصباح الدليمي، وسعيد عبد الهادي، وحازم لعيبي، ومحمود العبادي، وأحمد عبد الحسين، وكاظم الفياض، ومحمد إسماعيل، وخالد جابر يوسف، ويوسف اسكندر، وغريب اسكندر، وعقيل منقوش، وحسن ناظم، وعبد الخالق كيطان، والفنان التشكيلي ستار كاووش، والمسرحي شاكر خليل تحرير، وفلاح الصوفي وعلي الحربي، ورباح نوري، وخضير ميري، وكاظم النصار، وكريم حرش والمرحوم فؤاد عبد الكريم.

ومن منتدى الأدباء الشباب كان هناك أسماء تواظب على الحضور في المكانين: فضل خلف جبر ودنيا ميخائيل وعبد الرزاق الربيعي وأمل الجبوري. قبل أن يتنقل معهم علي الشلاه الذي كان فاعلاً إلى جانبي في الاضطلاع بالنشاط الثقافي للمنتدى الطلابي.

وقد استغللنا مناسبة فصل اتحاد الطلبة عن اتحاد الشباب لإيجاد مبرر لاستمرار عمل المنتدى الطلابي مع وجود منتدى الأدباء الشباب في الوقت نفسه.

كما استضاف المنتدى في أمسيات عديدة عدداً من الأدباء العرب والعراقيين من أجيال أخرى بينهم: جبرا إبراهيم جبرا، والدكتور علي عباس علوان، والروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي، والشاعر الفلسطيني خيري منصور، ومن شعراء السبعينات في العراق ثلاثة من أبرزهم، ضمن محور خاص عن الشعر السبعيني: زاهر الجيزاني وخزعل الماجدي وسلام كاظم.

كما استثمرنا فرصة وجود بعض الشعراء العرب من الحاضرين لمهرجان المربد، الذين كانوا يميلون إلى مقهى حسن عجمي، ويقتربون من التجربة الجيلية للجيل البدوي، أكثر من ميلهم إلى منبر المهرجان وأجياله، من شعراء المربد وبينهم محمد الحربي وعبد الله الصيخان، وعياش يحياوي، وحرز الله بو زيد.

كان كلُّ شاعر أو كاتب أو ناقد تقريباً يقول في هذا المكان ما لا يستطيع أن يقوله في أية أمسيات تقام في الأماكن الأخرى.

لقد جرى تحديد الأمور بوضوح، الكلُّ صارَ يعرفُ الكلَّ، البعثي الوحيد بالمعنى الحزبي النقابي هو نعمة حسن، الذي لم يكن يحضر غالباً تلك الأمسيات، وإذا حضر، يرى الآخرون طبيعة علاقتي به فيوقنون أن ثمة اختراقاً لهامش ثقافي في "فترة" ملغمة حقاً.

كانت أماسي الاتحاد في الأربعاء، وأماسي منتدى الأدباء الشباب يوم الاثنين وكان المنتدى الطلابي يتوسط النشاطين باختياره الثلاثاء يوماً لنشاطه.

وإضافة إلى نشاط المنتدى الذي كان ذا أثر خاص في إلحاق جرعة جديدة من الأدباء بالجيل البدوي، غير الخاضع للمؤسسة، أو الذي يبتكر وسائل استقراره المؤقت عبر واحات مؤقتة، متتبعاً خريطة المياه غير طامع إلا بالبحث عن أمكنة جديدة، كان هناك نشاط نوعي آخر يقام مرة واحدة سنوياً لكنه ينطوي على دلالة مهمة لناحية إعادة خلق صلة عضوية فنية نوعية بين جيل الرواد والجيل الجديد، صلة غير التي كانت هذه المؤسسات الثقافية التقليدية إلى تحديد مواصفاته، تمثل هذا النشاط في مهرجان السيَّاب السنوي الذي كان يقام في أكاديمية الفنون الجميلة في كلِّ ذكرى سنوية لرحيله وتحديداً في الرابع والعشرين من كانون الأول من كل عام.

كان المهرجان يقام بجهود شعراء الثمانينات من طلبة الأكاديمية: عبد الحميد الصائح ووسام هاشم وسعد جاسم وباسم المرعبي وصلاح حسن، بعد أن جرى فصل كمال سبتي من الأكاديمية (لعدم التزامه بالدوام) وهو كان قريباً من هذه المجموعة أكثر من قربه لأقرانه السبعينيين، وكنا أنا ومحمد تركي النصار ممن يساهمون سنوياً تقريباً في ذلك النشاط إضافة إلى عدد من شعراء السبعينات وإضافة بعض الأسماء الجديدة في كل عام. كما كان هناك فنان من الجيل ذاته هو جواد محسن مساهماً في صوته وعوده بغناء بعض القصائد للسياب، أو مرافقاً لزميله وسام هاشم بتأدية قصائد الأخير والعزف المرافق خلال الأمسيات.

وإذا كان المنتدى الطلابي، ومهرجان السياب الشعري، هما

تمظهران طبيعيان لنشاط جيل شعري بين المقهى والجامعة، فإنهما سرعان ما سيختفيان بفعل غياب المجال الحيوي لذلك النشاط، وبالفعل ففي عام 1987 كان معظم شعراء جيل الثمانينات قد تخرج من الجامعات والمعاهد، وصار الأكثر منهم جنوداً في معسكرات التدريب وجبهات القتال، أو متخلفين عن أداء الخدمة العسكرية معزولين في محافظاتهم.

غير أن تجربة المنتدى الطلابي وإن توقفت في نموذجها الثقافي وجماعتها المحدَّدة، إلا أنها استمرت بوصفها حافزاً لجماعة أخرى من "الجيل البدوي" للتمرُّد على بنية المؤسسات القائمة بجماعات أدباء السلطة، فكان ملتقى الأدباء الشباب في الصليخ الذي ساهم في تفعيل نشاطاته عدد من الأدباء الجدد بينهم عدد ممن كانوا حاضرين في فعاليات المنتدى الطلابي، ولم ينخرطوا في منتدى الأدباء الشباب الذي كان يعرف باسم منتدى " لؤي " نسبة إلى رئيس المنتدى " لؤي حقي [1]" وهو تعبير إضافي عن

1 لؤي حقي حسين، واحدٌ من أوضح النماذج التي تجسد مظاهر الأدب السلطوي خلال الثمانينات، فهو "شاعر" عمودي بمسدَّس، رغم أنه لم يصدر أي ديوان شعري، وهو شاعر بسيارة فارهة في مقتبل العمر، ودخل الجامعة كلية الآداب/ قسم اللغة العربية بقرار "رئاسي" رغم أنه فشل في اجتياز امتحان البكالوريا لمرات عدة ولم يحصل على الشهادة التي تؤهله للدخول إلى الجامعة. جاء إلى الشعر من باب المديح ووقف عنده ولم يذهب أبعد من ذلك. رأس منتدى الأدباء الشباب خلال سنوات الحرب، وكانت تلك السنوات هي أطوار الصيرورة الحقيقية لشعراء الثمانينات ومقاطعة الغالبية منهم المنتدى .

رفض صيغة المؤسسة / السلطة، ومحاولة تصب في حقل المحاولات السابقة لإيجاد صيغة للمؤسسة / الجماعة، وهي الطريقة الوحيدة التي كانت متاحة في عراق الثمانينات لانتزاع فرص وممكنات التعبير عن الوجود الجماعي والفرد للأدباء الجدد. وكانت جماعة ملتقى الصليخ تستفيد كسابقتها جماعة المنتدى الطلابي من غطاء فرع اتحاد الطلبة في الصليخ، حيث كان يقيم أماسيه أسبوعياً قبل أن تطيح به حرب عاصفة الصحراء عام 1991.[1]

1 كنت قد نشرت خلال التسعينات بعض المجتزءات من فصول هذا الكتاب، ونشرت في العام 2001 شيئاً عن واقع الحياة الثقافية في المقاهي والمنتديات، فكان أن كتب لي الصديق عبد علي الرماحي رسالة منوهاً بدور ملتقى الأدباء الشباب في الصليخ، وأهمية الإشارة إليه كأحد الأنشطة الخارجة على وصاية مؤسسات السلطة. ولما لم أكن قد حضرت سوى أمسية واحدة فأنني أنوه هنا بأنني اعتمدت في هذه الإشارة على استدراك الصديق عبد علي الرماحي.

منتدى الأدباء الشباب..

يمكن القول إن منتدى الأدباء الشباب في العراق واحد من المواريث الثقيلة التي أوجدها جيل السبعينات بالأسماء التي بقيت في العراق، فبعد غلق اتحاد الأدباء في أعقاب انهيار ما سمي الجبهة الوطنية، جاء تكوين المنتدى، ليشرف عليه في الأساس شعراء سبعينيون بينهم زاهر الجيزاني وسلام كاظم، عندما كان مقرُّهُ في منطقة راغبة خاتون في الأعظمية في مقر نادي السينما العراقي، وكان ذلك في بداية الثمانينات، ولما أشتد أوار النار، وصارت تحرق كثيراً من الحطب البشري، وبدا أن الحرب العراقية الإيرانية، بدأت لتمتدَّ لا لتقف عند تخوم معينة، لتتداخل فيها "الفترة" بـ"المرحلة" بلا "مدة" معلومة، فأوجدت بتلك "الديمومة" المكلفة خطاباً تعبوياً يتطلب نبرة عالية ونمطاً تعبيرياً يليق بالمعارك، وناراً تشتعل بالمزيد من الحطب، وليس بشيء آخر، صعد معه نمط من الشعر العمودي وأصحابه إلى الواجهة لينتقل المنتدى من حيازة، إلى حيازة أخرى، وذلك ضمن الهبات الكثيرة والجوائز والأوسمة التي كانت تمنح للمقاتلين والشعراء.

انسحب سبعينيو التفعيلة ليحل محلهم شعراء نمط من الشعر "العمودي" يمثله لؤي حقي ومجموعته. وعندما أقولُ "نمط من الشعر العمودي" فإنني أحاول هنا تصحيح فكرة "النمطية" التامَّة التي صار يُنظر إلى الشعر العمودي من خلالها، بناء على نمط معين هو شعر المديح والتعبئة وأراجيز المعارك والنبرة الفاشية، التي طغت على كل ما عداها من الأصوات واتصلت

بصوت المعركة وحده.

المشكلة التي واجهت شعراء العقد الثمانيني بعد انسحاب السبعينيين من إدارة شؤون المنتدى، أو بالأحرى انحسار نفوذهم أمام صعود نفوذ لؤي حقي، سبَّب مشكلة حقيقية لشعراء الثمانينات. فمن بين الذين عملوا مع لؤي في منتدى الأدباء الشباب كانت هناك مجموعة من شعراء جيل الثمانينات من أبرزهم عبد الرزاق الربيعي الذي كان الصديق "الأقدم" للؤي حقي من بين المجموعة ويشترك معه في كونهما من أوائل مريدي عبد الرزاق عبد الواحد، ورواة شعره الأساسيين، إضافة إلى عدنان الصائغ وفضل خلف جبر ودنيا ميخائيل وأمل الجبوري، ولاحقاً وسام هاشم وعلي الشلاه، مما شكّل حاجزاً نفسيًّا بين هذه المجموعة وعدد من أقرانهم من شعراء الجيل الذين كانوا ينظرون للمنتدى من خلال شخصية لؤي حقي المجسدة لشخصية رجل المخابرات والأمن، أكثر من شخصية الشاعر، وانسحب هذا الأمر على الحاجز ليضاعف من تعقيداته، وليجعله يغدو موقفاً حتى من نمط الشعر الذي يكتبه لؤي ولواحقه. وبهذا المعنى فإن لؤي حقي ورعد بندر وقبلهما أستاذهما عبد الرزاق عبد الواحد، مسؤولون بشكل مباشر، على تكوين تلك الصورة النمطية التي راجت عن الشعر العمودي بوصفه شعراً لم يعد صالحاً لشيء سوى للمدائح.

وقد يكون لافتاً أن فترة صعود "لؤي" وإحكام سيطرته على إحدى المؤسسات الثقافية، وهو الشخص الوحيد الذي يشغل المنصب الأول في إدارة إحدى تلك المؤسسات من غير

الستينيين الذين جرت العادة على تنقُّلهم وتعاقبهم على رئاسة تلك المؤسسات كحميد سعيد وسامي مهدي وعبد الأمير معلة وعبد الجبار محسن.

قد يكون لافتاً أن ذلك الصعود تزامن مع الحرب العراقية الإيرانية، وسنجد أن سقوطه أو إسقاطه المفاجئ عن سدَّة تلك المؤسسة جاء بعد نِهاية تلك الحرب مباشرة. فقد سجن "لؤي" بسبب قيامه بالاعتداء على الطبيب الخافر في مستشفى "اليرموك" ببغداد، وكان معه أحد أبناء عبد الرزاق عبد الواحد الذي كان مصاباً بمشاجرة في أحد النوادي الليلية، وقد جرى إذلاله في السجن إلى درجة أنّ سقف رسائله في الاسترحام التي بدأت بالتوجه إلى صدام، قد غدا واطئاً في لعبة إذلال مارسها عليه وزير الداخلية في حينها سمير الشيخلي، لتصلَ إلى مستوى "مدائح" لمدير السجن، وهو الذي لم يكن ثمة من حاجب بينه وبين صدام، إلى الدرجة التي كان فيها عدي نفسه يغار من صلته بوالده.

كانت مناسبة سجن لؤي حقي تلك، فرصة سانحة لعلي الشلاه لتولي رئاسة المنتدى في غياب لؤي والعمل على إبعاده من إدارة المنتدى، وإصدار عدد من مجلة أسفار وعليها اسمه كرئيس لتحرير المجلة وحذف اسم لؤي منها، مستنتجاً أن وجود "لؤي" في المنتدى قد انتهى وقضي الأمر.

لكن "لؤي " الذي عرف طريق الخروج من السجن بقصائد الترحُّم والاعتذار، ورسائل طلب المغفرة والعفو، كان أول شيء قام به بعد خروجه من السجن، هو معاقبة من كان يعتقد بأنَّهم

خانوه في لحظة ضعفه، فقد حضر إلى المنتدى ومعه صهره أحمد حمدون الذي كان عضواً في المنتدى، ولم يجد أي من "زملائه" السابقين بانتظاره باستثناء علي الشلاه الذي قرر دفع الثمن وحده على ما يبدو.

قام لؤي بالاعتداء على الشلاه بضربه ضرباً مبرحاً أسال معه دمه، وكسر أحدَ أسنانه بضربه بأحد الكراسي.

وجاء علي الشلاه إلى المقهى وقد كسر أحد أسنانه الأمامية بفعل ضربه من قبل لؤي الذي أشبعه ضرباً. لقد كان لؤي يدافع عن المنتدى وكأنه البيت الذي شيده له صدام، وواقع الحال يشير إلى أن مقرَّ المنتدى كان يعود لإحدى العوائل "المهجَّرة" إلى إيران واستولى عليها النظام، وهذا ما عرفناه متأخرين رغم أن الكثيرين كانوا يعلمون بهذا الأمر إلا أنَّ أحداً لم يكن ليجرؤ على إعلانه.

بحمية البدو وحماستهم، ونزعات المواجهة التي لديهم، وافقنا على أن ننتقل من المقهى إلى المنتدى، وفي الواقع فإن الكثيرين منَّا كانوا يقضون فترة الخدمة العسكرية في المعسكرات والوحدات الحدودية، صحيحٌ أنَّ الحربَ كانت قد انتهت إلا أن قسوة الحياة العسكرية خلال السلم قد تكون بقدر خطر المعارك خلال الحروب، خاصة وإن وحدات الجيش لم تكن مجرد ثكنات عسكرية، وإنما كانت محكومة بمنظمة حزبية ذات بطش معهود، قد يقود إلى الإعدام لأبسط تهمة للعسكري. ولهذا لم يكن ثمة شيء يخيفنا من مجموعة لؤي.

ولهذا وافقنا على إصدار عدد خاص من مجلة أسفار وتسمية هيئة تحرير ولجنة نشاطات لإقامة أمسيات شعرية.

وللحقيقة لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ ثمة ما كان يُوهم بطور من (الانفتاح الثقافي) خاصة مع التحضيرات لصدور مسودة دستور دائم، بدل المؤقت قبل أن يغزو صدام دولة الكويت بقليل. ويبدو أن أدب الحرب لم يعد ذا أهمية.

وهنا أشيرُ إلى طرفة تتعلق بتصوير مسألة دخولنا إلى المنتدى، وتتصل بالتنويه لقدرة عبد الحميد الصائح على توظيف النكتة حتى السوداء منها، في تفسير بعض الظواهر، ومنها دخولنا إلى المنتدى، حيث قال معلقاً: (سِنٌّ علي الشلاه، هو سنٌّ الفيل ـــ نسبة إلى معارك على الجبهة عرفت بهذا الاسم وحققت خلالها القوات الإيرانية خرقاً مهما في جبهة القتال ـــ الذي دخلنا من خلاله إلى المنتدى فحقّقنا اختراقنا انتقاماً لسنِّ علي الشلاه) استمرت "برهة" السنتين من العمل، بالكثير من المصاعب والصراعات بدأت بعد مدة وجيزة من "انتخابات مزعومة" ففي الواقع لم يكن هناك تنافسٌ أو تصويتٌ، إنما كانت هناك " تزكية" على خلفية صفقة تقضي بإصدارنا عدداً خاصاً بالشعر الثمانيني وإقامة ملتقى الشعر الثمانيني، مقابل سدّ الطريق على لؤي ومواجهته بمجموعة "قوية" من "الجيل البدوي " لم تكن في يوم خاضعة له من شعراء الثمانينات.

بدأت تلك المصاعب بمؤامرة، لا تزال خيوطُها غامضةَ، بدأت باستهداف مجموعة "الجيل البدوي" المتسللة إلى المراكز على دفعات، حيث بدأتْ مع كلٍّ من محمد تركي النصار ونصيف

الناصري، اللذين كانا من أعضاء اللجنة التنفيذيــة، حيــث تمّ فصلهما تحت ذريعة أنّ القانون لا يسمح لهما بإشغال العضوية، لأنهما كانا في وقت ما هاربيــن من "الخدمة العسكرية الإلزامية" رغم أنهما كانا في ذلك الوقت تحديداً يؤديانها بانضباط!

لم يستطع أحدٌ إلى التحلي بالشجاعة وكشف حقيقة ما جرى حيث أن هناك ادعاءات كثيرة في هذه القضية لا أمتلك ما يجعلني قادراً على حسمها باتجاه واحد.

لكن ما أعرفه بالضبط أن كلاً من نصيف الناصري ومحمــد تركي النصار كان ضحية مؤامرة من داخل المنتدى، ومن بــين أعضائه بالتأكيد.

وخلال "مدة" العمل في تحرير مجلة أسفار وإدارة نشــاطات المنتدى كانت هناك مخصصات مالية تدفع لهيئة تحرير المجلة، من ميزانية وزارة الثقافة لكنني اقترحت أن يحول المبلــغ إلى تمويــل إصدار شهري لمجموعات شعرية أو على الأقل من نصف راتب كلّ عضو في هيئة التحرير، ليصدر ضمن سلسلة شعرية تحــت اسم (كتاب أسفار) وقد استغنيت عن راتبي الشهري بينما رفض الجميعُ ذلك، مع أنني كنت بحاجة إليه ربما أكثر مــن البقيــة، واستمررتُ على هذا الحال طيلة "مدَّة" وجــودي في المنتــدى، وكنت أنا ودنيا ميخائيل الوحيدين اللذين لم يستلما راتباً عــن العمل في تحرير المجلة، وكانت دنيا ميخائيل في وقتها موظفة في جريدة "بغداد أوبزرفر".

ولما كنتُ مسؤولاً عن لجنة الشعر في المنتدى فقد أخذت على

عاتقي إعداد برنامج كامل للملتقى الثمانيني الموعود، ضمنته أدقَّ التفاصيل الكاملة من توقيتات وأمكنة ومحاور نقدية تنظيرية وأخرى تطبيقية ودراسة ظواهر محددة، في شعر الثمانينات، من أنماط فنية شكلية، وأخرى فنية مضمونية وأمسيات موزَّعة بالتفصيل وبعناية ودراسات نقدية موازية وحلقات نقاشات ومداخلات. ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أنني توصلتُ إلى استكمال وضع البرنامج، بعد مناقشات مع جميع شعراء "الجيل البدوي" تقريباً سواء كانوا داخل المنتدى أو خارجها، وبهذا الصدد عملنا أنا وباسم المرعبي في لجنة الشعر، رغم أنه لم يكن عضواً رسمياً في اللجنة التنفيذية للمنتدى، إضافة إلى عبد الحميد الصائح ومحمد تركي النصار وناصر مؤنس، وزعيم النصار، وسواهم. وأذكر هنا إننا ذهبنا "أنا وباسم المرعبي" إلى عبد الرحمن طهمازي في منزله، لدعوته للاشتراك في أحد المحاور النقدية، حيث حرصنا أن يكون النقاد والشعراء الستينيون المساهمون في الملتقى، من خارج رموز المؤسسة الذين لم نكن بحاجة إلى تبريكاتهم المتأخِّرة، بعد أن نلنا من لعناتهم المتقدِّمة الكثير. ورحَّب طهمازي بالمشاركة مع تحفظه على الموعد، إذ كان من المؤمل أن يعقد الملتقى في شهر آب 1991، وكان هذا التحفظ على الموعد ينسحب على كثير من الشعراء والنقاد، ولم نستطع إقناعهم بالموعد الذي وضعناه، وهو موعد كان يتعلق بانتزاع فرصة، تكاد تضيع بعد تطورات الموقف إثر انتفاضة آذار 1991، وبروز توجُّه قويٍّ لدى المؤسسة الثقافية ممثلة بوزارة الثقافة والإعلام، ورعد بندر تحديداً، في إعادة الأمر إلى نصابه "الثقافي القديم" بإعادة الاستيلاء على المنتدى الذي بدا وكأنه

ذهبَ في "برهة" زمنية بدت كالغفلة، إلى مكان آخر، مكان في مواجهة الشخص الذي له الفضل في تأسيسه (صدام حسين) كما علق بندر نفسه.

وخلال إعدادي للتصور التنظيمي للملتقى احتفظت ذات يوم بالنسخة النهائية من البرنامج الكامل للملتقى في درج أحد المكاتب على أساس انتظار الاتفاق النهائي على موعد انعقاده، وفي اليوم التالي فوجئت، بوجود الأوراق على مكتب سكرتيرة المنتدى وقد وُضعتْ عليها ورقةٌ مكتوبةٌ بخطّ اليد، وهي عبارة عن كتاب موجَّه إلى رئيس المنتدى من (فضل خلف جبر — نائب عدنان الصّائغ) يُرفقُ بهَا البرنامج الكامل للملتقى ويطلب فيه موافقة "الصائغَ" على صيغة البرنامج، بما يوحي بأنه هو منْ قامَ بإعداده، ولما استفسرتُ من السكرتيرة عن الأمر أكّدت إنها لا تعرف أيَّ شيء عن الموضوع، لكنَّها تعرفُ فقط أنني من يقوم بتلك المهمة، وليس أحداً آخر، وبعد أن رأى عدنان الصائغ انفعالي إزاء ما حدث، بدأ بتهدئتي وأبدى اعتذاره، وأكّد أنه لا يعرفُ شيئاً عن كلّ ما جرى وهو ليس طرفاً فيه وطلب من السكرتيرة أن ترفع الورقة التي وضعها فضل من البرنامج واستبدالها بأخرى تقولُ إن جميع مفردات برنامج الملتقى هي من إعدادي.

لكن الملتقى عقد في نهاية الأمر وكنتُ غائباً، ولا أدري كيف وصلتْ تلك الأوراق التي بقيتْ متروكة في أحد المكاتب في المنتدى، بتفاصيلها لتنفذ بشكلٍ شبهِ حَرفي في الملتقى الذي عقد

بعد عام بالتمام والكمال على مغادرتي بغداد[1].

وفي تلك المدة، ما بينَ صُدور عدد أسفار المزدوج المثير للجدل (11 و12) والموعد المفترض لانعقاد الملتقى، بدأ عدنان الصائغ يستشعرُ الخطر الذي وضعه فيه شعراء "الجيل البدوي" خاصة بعد الجوِّ المتوتِّر والمشحون الذي خلفه عدد أسفار بصرخته المدوية والشحنة القوية غير المسبوقة مما تضمنه من احتجاج مستغلاً تلك "البرهة" بين الحربين.

وأمام الزحف الْمُبرمَج من قبل رعد بندر، لاستعادة المنتدى، ليس من عدنان الصائغ في الواقع، بل من توجُّه شعريٍّ لا يتناسبُ مع نمطه الشعريِّ كما سنوضِّح، لم يكن أمّام الصائغ، سوى البحث عن دعائم تثبيت للمكان القلق الذي وجد نفسه فيه، فسعى إلى مقابلة وزير الثقافة والإعلام في وقتها لطيف نصيف جاسم، وذلك من خلال أحد أقارب لهيب عبد الخالق الذي كان عمُّها أو أحد أقاربِها ــ لا أتذكَّر بالضبط ــ في منصب مؤثر في الوزارة، لنيلَ نوع من الرضا والمشروعية أمام صعود قويٍّ لرعد بندر. ومن الطريف هنا أنني أنا والصائح لم نذهب لذلك اللقاء عن قصد، فأضطرَّ إلى تعويضنا "بأدباء" لا علاقة لهم بالمنتدى أذكر بينهم وارد بدر السالم ومنذر عبد الحر. وعلق تلك الصور التذكارية مع الوزير في لوحة إعلانات المنتدى كنوع من الدعم المعنوي في "فترة" "الوجود القلق".

---

1 غادرت بغداد آخر مرة يوم 9 / 9 / 1991، وبدأت أنشطة الملتقى يوم 10 / 9 / 1992

لكن بندر بقصائده العمودية كان أمضـى سـيفاً في قطـع المسافات، وتذرَّعَ بالعدد الخاص "بشعراء الثمانينات" من أسفار بوصفه يُجسِّدُ تسللاً قَوياً وتوجُّهاً لنشوء ثقافة مارقة، وغيـر متَّسقة في السيَّاق الذي أريدَ لها من خلال الـربط المؤسسـاتي للثقافة بإعلام التعبئة.

نضجت فكرةُ إعادة "المنتدى" إلى حضن الأمِّ، تلك "الحاضنة" التي عقدت "مهرجان الأمة" وألقت فيها "شاعرة الأمة" قصيدتها "قصيدة حب إلى سيف عراقي" لكن المنتدى الـتي طبـع لهـا "فتافيت امرأة" طبعة تليق بشيخة وشاعرة السيف العراقـي، لم ينـزع الشاعرة عن الولاء لوطنها، ولذلك جاءت عودة المنتدى نوعاً من التعويض عن فشل عودة الفرع إلى الأصـل بـإخراج صدام من الكويت! وعن تحول السيف العراقي، إلى إعادة تجميع (فتافيت امرأة) في صياغة جديدة وتأويل حبـها ورغبتـها في الزواج من العراق، بأنه ميلٌ نحو وحدة الدم بالدم الجاري بـين البلدين:

(أنا امرأة قررت أن تحبَّ العراقْ

وان تتزوَّجَ منهُ أمامَ عُيونِ القَبيلةْ

فمنذُ الطُّفولة

كنتُ أكحِّلُ عينيْ بليلِ العراقْ

وكنتُ أحنِّي يَدَيَّ بطيـنِ العراقْ

وأتركُ شَعريْ طويلاً ليُشبهَ نَخلَ العراقْ)

فقد نال رعد بندر لقب شاعر "أم المعارك" نتيجة القصائد المتدافعة بالقوافي والمناكب نحو الدكتاتور المهزوم لإعادة تأهيله، ولتمنح رعد بالمقابل قوّةً إضافية وهو يمضي إلى إنهاء معركته الأخيرة.

عندما عرفَ أعضاءُ المنتدى أنّ رعد بندر مكلفٌ من الوزارة لمناقشة وضع المنتدى، انفضّ الجميع في لحظة واحدة، كأنما أصابتهم الرعدة وتذكر البعض منهم أسنان علي الشلاه المكسورة وذكرياتهم غير المشرفة مع حقيبة لؤي حقي المحشوة بالمسدس وهم الذين يعرفونها جيداً وتذرع البعض الآخر بذرائع شتى. في ذلك اليوم الذي انتهى فيه الدوام بشكل مبكر على غير العادة، وجدت نفسي متعاطفاً إنسانياً مع عدنان الصائغ (رغم أنني لم أكن صديقه التاريخي كآخرين ومع معرفتي بمآربه) وأنا أراه يترك للمصير ذاته الذي وجد سلفه علي الشلاه نفسه فيه يوماً، واحتقرت أصدقاءه المقربين جداً، وهم يذهبون إلى منازلهم مبكرين، بعد أن كانوا ينامون في المنتدى، و"يمارسون" فيه مواعيدهم الغرامية، ويتخذونه مأوى ومقهى ومبغى.

بعد الظهر عدتُ إلى المنتدى حيث وجدت عدنان الصائغ هو والسكرتيرة فقط، ودخلنا في غرفته وأخذ يسأل كيف سنواجه رعد؟ قلتُ له أنا لم أفكر بالأمر، إلا على أساس ما سيطرحه رعد لأنني لا أعرفُ، وكنت هكذا فعلا، ما هو السبب الحقيقيّ للخلاف بينك وبينه.

جاء رعد وجلسَ على أريكة تقابلُ أريكتي بالضبط، بينما سحب عدنان أحدَ الكراسي ووضعه أمام مكتبه، وجلس في

رأس مثلث بيننا إلى يساري وعلى يمين رعد، أو كان رعد على يساره وأنا على يمينه.

بدأ الحديثُ طبيعياً عن الشعر وأشكاله وأنماطه، وحول عدم نشر "أسفار" في عددها الأخير أية قصيدة عمودية، قلتُ له أنا لست ضد الشعر العمودي لذاته بل إنني كنت أكتبه وربما قبلك، ولكنني ضدّ النمط الذي تكتبهُ، فقال إن ما أكتبه يعجب السيد الرئيس، وأضاف: (قبل أيام، خاصة بعد انحسار الكتابات عن العراق وعن " السيد الرئيس " بعد حرب "أم المعارك" و"الغوغاء " ــ وكان يقصد "حرب الخليج الثانية" و"الانتفاضة"ــــ قرأ السيد الرئيس ما كتبته وعقب قائلاً: لماذا لم يعد أحد يكتب عنا سوى رعد؟ أين أصبحَ بقيَّةُ الشعراء؟)

بعد ذلك استمرَّت الأحاديثُ التي تركّزتْ في النِّهاية حول النقطة التي يدورُ حولها رعد، وهي تتعلق بعدد أسفار الخاص بشعر الثمانينات، وملاحظاته التي قال إن الوزير طلبها منه وإنه رفعها له، والنقطة تلك تمثلت بتساؤل إنكاري يتلخص في: كيف تصدر مجلة عراقية وليس فيها أي ذكر لصدام حسين؟ وبالفعل لعلّها كانت المرَّة الوحيدة التي تصدر فيها مجلة أسفار خالية من أسم صدام.

قلتُ له تقول إن شعرك يعجبه، وبالتالي فهو لا يهتمُّ لشعر لا يعجبه يصدر عدد واحد بشعر مختلف؟ قال هل تقصد أنَّ "شعركم مكتوب بالحبر السريِّ البديل" و"المحذوف الذي يتهجى في بياض كامل"؟

وقد أثار استغرابي انتقاؤه المقصود لهاتين الجملتين اللتين وردتا في قصيدتين منشورتين في عدد أسفار المقصود الأولى لزعيم النصار والثانية لي، ولا أدري فعلاً لماذا اختارهما بالذات إلا لتأويل يعزِّز قناعتَهُ بأنَّ المنتدى هو عبارة عن "بؤرة تحدٍّ" وهو ما لمستهُ من استرساله في الحديث مع عدنان الصائغ حول دور المنتدى وأهميته، ليصل بأنَّ المنتدى يجب أن يتغير في تشكيلته، وكان يقصد عدنان تحديداً كما فهمتُ، وهنا هبَّ عدنان بأنَّ المنتدى تحوَّل هذا التحوُّل بعد دمٍ دفعهُ علي الشلاه في مواجهة "لؤي" وتحد أمام لؤي بما يمتلكه من دعم .. ولم يعجبني هذا الحديث فقلت لعدنان القضية ليست هنا وإنما على رعد بدل أن يناقش بلغة مخاتلة عن موضوعات جانبية، أن يفهمنا الآن ما هي مهمته هنا تحديداً، فأجابَ رعد أنا مكلفٌ رسمياً من الوزارة برفع تقرير عن طبيعة عمل المنتدى ومدى اتساقه مع رؤية الوزارة.

لم أكن أعرف التفاصيل الشيطانية في الجذر السلالي لأصل هذا الكائن العجيب الذي يسمى "منتدى الأدباء الشباب" ولا أدعي هنا أنني أعرف الشيء الكثيرَ عن تلك التفاصيل، ولا كيفية تنقُّله من أحضان إلى أخرى ومن وزارات وولاءات إلى أخرى فمن وزارة الشباب، إلى مكتب المنظمات الشعبية التابع لمجلس قيادة الثورة أيام لؤي ثمَّ تحوُّله إلى تابع لمكتب المنظمات بوزارة الداخلية، ثمَّ إلى وزارة الثقافة، هذه الدورة الغريبة كانت تخضع للتبدُّلات الكثيرة وتبعاً للصعودات والهبوطات في شتى الميادين في العراق، ما فهمته في نهاية الأمر أن لدى رعد بندر

"جوكراً"، وكارتين: واحداً أحمر لإخراج عدنان من رئاسة المنتدى، والآخر أخضر لإقامة طويلة له في المنتدى، ولن يستطيع كلام عدنان عن ثمن "الدم" وقيمة " التحدي والمواجهة" أن يسقط ما قد أصبح في يد رعد بندر خضير.

وهنا قلت لرعد: نحن قوم جئنا من المقهى لنُصدرَ عدداً خاصاً بشعر الثمانينات لأنه شعرٌ يستحقُّ ذلك و لم تتح له الفرصة قبلاً، ومع هذا تلاحقونه بجريرة صدوره بعد معاناة وصبر، ولدينا مشروعٌ قادمٌ بإقامة ملتقى للأدباء الشباب ويبدو أنهُ لن يرى النور، ولذلك أنا ذاهبٌ إلى المقهى الآنَ لأنَّ لديَّ موعداً مع الأصدقاء هناك.

وعلى ما يبدو أنني أنهيت الحديث كله هنا، فقاما معي وانتهت الجلسة. لكنَّ رعد أصرَّ على توصيلي إلى المقهى بسيارته، قائلاً إن طريقَهُ يمرُّ بباب المعظم قبلَ أن يعبر باتجاه شارع حيفا، ومع أنني فهمت من إصراره إنه يريدُ أن يقول شيئاً أو يكمل ما بدأه، إلا أنَّ إصرارهُ كان إلى درجة أثارت فضولي لأعرفَ ما يريد. في السيارة التي تعمَّدَ أن يقطعَ خلالها المسافة بين الطالبية والميدان بضعف زمنها الطبيعي، أكد لي أن مشروع الملتقى قابل للتنفيذ بأفضل صيغة وبأقرب وقت ممكن، وإن وجودَ عدنان أو غيره لا يؤثر على مشروعي، فأجبته بأنَّكَ أنتَ وعدنان تتنافسان باتجاه هدف، وأنا لديَّ أفقٌ آخر لا علاقة له بكما، ولهذا فهو خارج هذا البازار، وكررتُ لهُ: نحن أدباء المقهى وكما رأيت فأنا جئت إلى الموعد معك من ذلك المقهى وها أنا أعودُ إليه الآن.

نزلتُ عندَ ساحة الميدان وتمشيت إلى الحيدرخانة، وكانت تلك المرَّة الأخيرة التي أكون فيها في المنتدى.

لقد تمت الصفقة في النهاية بين رعد والصائغ في غيابي على ما يبدو، فاتفقا على ثمن لانعقاد ملتقى الشعر الثمانيني، يتمثّل في مهرجان (الميلاد العظيم) وصدر عدد خاص بالمهرجان من مجلة أسفار، ربما تكفيراً عن العدد الماضي، رغم أنه ليس "جريمة الصائغ"[1] ولكن هذا كله لم يشفع للصائغ بالبقاء، وإنما كان دعماً إضافياً لرعد بندر، في إحكام السيطرة على الرئاستين: رئاسة المنتدى ورئاسة تحرير "أسفار".

صدر العدد (14) من "أسفار" دون أن يكون بين أسماء

---

1 يعمد عدنان الصائغ إلى مغالطة خطيرة، عندما يقول إنه وضع افتتاحية العدد المزدوج 11 و12 من مجلة أسفار مقتبساً إحدى عبارات بريخت التي أصبحت ذريعة لمجموعة من الأدباء لتبرير المداهنة والممالأة (أنتم يا من ستظهرون بعد الطوفان الذي غرقنا فيه. إذكروا عندما تتحدَّثون عن ضعفنا الزمنَ الأسودَ الذي نجوتم منه) والذي اعتبره رداً مبطناً على رعد. "لأقحامه مواد عن ميلاد صدام في العدد" تعمُّدُ المغالطة لا يكمن فقط في خلطه بين العدد الخاص عن شعراء الثمانينات بما حمله من تحدٍ واضح، وبين عدد "الميلاد" بما حمله من انهيار كامل. بل لأصراره على المغالطة وهو يعلم إن أسفار أصدرت عدداً واحداً مزدوجاً هو 11 و12 الخاص بشعر الثمانينات الذي فصلنا الحديث عنه، وإن عدد "الميلاد" المقصود حمل الرقم المشؤوم 13 .. أنظر مقالته (المنفى الآخر 2 ـــ 3 جريدة الصباح بغداد 18 تشرين الأول 2006).

تَحريره أيُّ أسم من أسماء العدد المزدوج (11 و12)، إلا إسم عبد الرزاق الربيعي، ومن اللافت أنَّ أسم عبد الرزاق الربيعي ظل بعيداً عن تأثير العواصف وخراب التحالفات وطافياً فوق الميول والاتجاهات، منذ أيام لؤي وخلال رئاسة علي الشلاه، ومن بعده عدنان الصائغ، وحتى رعد بندر ـ ثابتاً في مكانه، لا يصعد ولا ينزل ـ وهو يذكرني هنا بمرونة اللولب الحلزوني ـ السبرنك ـ الذي علمنا مدرس الفيزياء إنه مثال للمرونة في كونه سرعان ما يعود إلى حالته الطبيعية بعد زوال المؤثر الخارجي عليه.

لكنَّ أكثرَ شيء لافت في العدد، الذي أطلعتُ عليه لاحقاً، على الرغم من التغيير الجذري في أسماء هيئة التحرير وخريطتها، وحجم المجلة وإخراجها وميلها إلى روح الصحافة الأدبية أكثر من روح المجلة الثقافية، كان وجودُ نموذج تقريبي "للمثقف الملثم" ذكرني بسرعة وإلى حدٍّ بعيد بالملثم الذي واجهني في مقهى حسن عجمي قبل هروبي من العراق بقليل.

فهذا "الكاتب الملثم" لم يكتف بأنْ ينتحل لقباً ويتخفّى خلف استعارته، وإنما فعلَ كلَّ ما يُليق بَأنْ يجعل منهُ نموذجاً "للكاتب الملثم" فلأسم الذي استعاره أو بالأحرى انتحله: (الأفوه الأودي) هو في الأصل ليس اسماً، وإنما هو لقب لشاعر جاهلي، هو صلاءة بن عمرو بن مالك، وكان سيِّدَ قومه وقائدهم في حروبهم، كما تخبرنا كتب التراث وبينها كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، وأنه لقب بالأفوه لأنهُ كان غليظ الشفتين ظاهر الأسنان.

غيـــر أن للأفوه أبياتاً تكادُ ترتدُّ على منتحلٍ لقبــه بالويــل وباللعنة القادمة من أعماق التاريخ حيث حلت علــى "الملــثم" الذي ظن أن أحداً لن يكشفه أو لنْ يجرؤ على ذلك:

لا يصلحُ الناسُ فوضى لا سَراةَ لهم

ولا سَراةَ إذا جُهَّالُهم سادوا

تُهدى الأمور بأهلِ الرأيِ ما صَلحَتْ

فإنْ تولّت فبالأَشرارِ تَنْقادُ

إنَّ النّجاءَ إذا ما كنتَ في نَفَرٍ

مِنْ أَجَّةِ الغَيِّ إبْعادٌ فإبْعادُ.

وسوى ذلك، من النــزوع نحو التلثُّم، ما حملتــهُ الصــفحة الأولى من عدد "أسفار" فقد دسَّ الأفوه لثامه بين صور لســبعة عشر شاعراً وأديباً عراقياً من مختلف "الأجيال" بينــهم محمــود البريكان ومحمد خضير، وكان الأفوه المزعوم، مندساً على شكل فراغ شبحي في بياض داخل إطار مســتطيل لصــورة غيــر موجودة.

وتحت هذه الشبحية المدسوسة بين الأدباء قدَّمَ الملثَّمُ، وصاياهُ العشرة، ووزَّعها بيــن "أوامر" لأدباء الداخل، و"شتائم" ضــدَّ من غادروا إلى "أقبية الظلام".

ومن هذين النموذجين يقول في الوصيتين الخامسة والسادسة من وصاياه غير المقدَّسة ما يلي:

(*على النخبة الشابة من الأدباء أن تنهضَ بهــذه المؤسســة

الفعالة (المنتدى) البيت الأدبي الذي وضعه لبنته قائـدنا صـدام حسيـن "حفظه الله" نازعيـن عن أخيلتنا دندنة المقاهي، على عالم رحب جميل، لا مكان فيه لمن لا يحمل العراق في قلبه.

*إن الذين غادرونا إلى أقبية الظـلام، غـادروا أنفسـهم، وإبداعهم أوّلاً، ولم يجدوا في دواخلهم شيئاً يبعث في نفوسـهم الرضا.. لأنّهم خلفوا الدهشة في آخر خطوة عبـروا بها الحدود، لا تنتظروا منهم قصائد مهمة، إن القصور في أخيلتهم تحولت إلى قبور، والنساء تحولنَ إلى أشباح والفرح الذي يحلمون به تحـول إلى حزن سرمدي، إنهم الآن دون دهشـة لأنهـم مـوتى دون العراق.)

مع وصايا هذا "المثقف الملثم" الذي أستغرب عزوف الأدباء الذين عملوا معه عن كشف تلثُّمه، رغم مرور خمسة عشر عاماً، بدا أنّ "طورٍ" الحصار قد أخذُ بعده المزدوج في حصارين أحدهما خارجي ممثلاً بحصار الولايات المتحدة وحلفائها، والآخر داخلي ممثلاً بالسلطة، وهي هنا تتجلى في الساحة الثقافية بـ"الملـثم" الذي يقدِّمُ الوصايا من وراء الحجاب ولم يفضح أحد حتى الآن تلك القضية أو يعالجها من الداخل وبشجاعة، خاصة من أندسَّ بيـن صورهم، بشيء من الدراسة والتحليل لظاهرة خطيـرة في الثقافة العراقية.[1]

1 بالنسبة لي فإن "الأفوه " المزعوم معروف تماماً، لكنني أترك هذه القضـية، للشهود الحقيقيين الذينَ إندسَّ بينهم، وللأسف فمنهم من سألته عن شيء من ذلك فقاطعني. أعني كشفه وتحليل مغزى "الثقافة الملثمة" في "المهلـة" الـتي

عربة الفجر

عندما تُصبحُ المنابر في زمن الحرب، مصانع للنيـــران لإلقاح نار بنار، وجبهة أخرى لإطلاق تلك النيران على الناس والأدباء على حدٍّ سواء، نار القصائد التي تعبِّــرُ عن أوضح طبيعة مـــن طبائع الفاشية ونار الكلمات المغموسة بدم الضـــحايا، يصـــبح هجرها جانباً من آلية أخرى لإنقاذ الشعر والفن عمومـــاً مـــن هاوية خطيرة، هاوية من حطب ونار كانت ترسم طريقها قصائد عبد الرزاق عبد الواحد على سبيل المثال، والتي كانـــت رغـــم نسيجها الفني القوي محكومة بروح فاشية، ولنتذكَّرْ قصيدته عن الخفاجية والبيت الذي يصف فيه المعارك:

سيلٌ من النَّارِ في سيلٍ يُسابقهُ

من الحديدِ تعرَّى بينهُ البشرُ

وعبد الرزاق عبد الواحد أكفأ الحطابين في ليـــل العـــراق، ونهاراته على حدٍّ سواء، فهو يخلطُ البيـــان بالحيلـــة، والجمـــال بالقبح، والتضحية بالقتل، والشوك بالشجر، الأخضر واليـــابس، ولا يتوانى عن احتطاب شاعر في لحظة ما، فقط ليمضي بطريقه على نيرانه التي لا تحرقه.

وقد يكون في الواقع أكثر شاعر استخدم النـــار والحطـــب استخداماً مركزاً يفصح عن فكرته حول هذا الأمر، وهو أيضـــاً أكثر من لعب لعبة "الفرس المجوس" وكسرى، ونـــار كـــورش،

أعقبت الإنتفاضة، وفي وقت كانت فيه السلطة تمارسُ شتَّى أنـــواع القمـــع والتنكيل وهي ملثمة بـــ "اليشماغ".

وسواها كتأكيد لـــ"حضارية الحرب".

إلى أن يصل إلى صدام في مدحٍ لا يكاد يباريه فيه أحدٌ:

يا أيها اللا أسمي كلُّ مكرمة

باسم فماذا يسمى جمعها الغضرُ

إلا إذا قلتُ يا صدَّام عندئذٍ

أكونُ سمَّيتُها جَمْعاً وأعتذرُ

أمام هذا الإرهاب والرهاب الشعري في الوقت ذاته، لم يكن لدى شعراء " الجيل البدوي" من المرتحلين بحلة (الحداثة) الرافضة للشعر النفعي، والتي أصبحت صفة سخرية من جانب المعسكر المتحصِّن بصروح الطغيان تحت ذريعة المؤسسات المدنية، وهي في الواقع كانت تعويذات مقاومة وصفات تمرُّد وعصيان، إلا أن يجترحوا أساليب أخرى خارج المنبر المغطى بظلال الدم وصور الطاغية، لإعادة الاعتبار للفن بعيداً عن أبواق الحرب وطبولها التي كانت تُقرع في كلِّ مكان، لا لردِّ نُذر غزو مزعوم من الشرق بظلال رماحهم وغريزة "التغالب"، ولكن لاتقاء حملات غزو وقتل وتدمير تقوم بها السلطة ذاتها، غزو لا يمكن وصفه إلا بالنزعة "الدموية" التي تتحكَّم بعقول رموز السلطة.

"عربة الغجر" كانت واحدة من تلك الأساليب، وهي إضافة إلى كونها شجرة خضراء مثمرة في أرض تتغطى برماد الحروب، فهي كانت بريشها المغموس بألوان أخرى، وموسيقاها التي تحمل نبرة أخرى غير قرع الطبول، وبقصائدها التي لا تمجِّدُ

النار، إلا بوصفها نوراً، وليست محرقة، يتحلّقُ حولها الحطـــابون وهم يرقصون بجبالهم ثم ينحدرون منسحبيـــن عن وديان القتلى، عربة الغجر كانت إضافة إلى هذا كله تعبـــر في الوقت نفسه عن فهم أستطيع أن أقولَ أنهُ جديد في أهمية تداخل الفنون وتجاورها لتقديم متعة مستمدَّة من هذا التنوع من جهة، وطبيعة فهم شعراء الثمانينات لفكرة تقديم الشعر خارج السياقات المعتادة، ولتعبيـــر جماعي عن فكرة " الجيل البدوي" في التكوينات اللا واعية لهذا الجيل، فاستناد حداد مخرج أول عرض قدمته عربـــة الغجـــر في رحلته الأولى في معهد الفنون الجميلة الكائنة في المنصور وذلـــك في العام 1983، يجمع بين كتابة الشعر ودراسة فـــنِّ الســـينما أكاديمياً، وكانت القراءات الشعرية والعروض الفنيـــة المرافقـــة والمتداخلة: الباليه والرسم والموسيقى، تجلياً واضحاً لهذا الفهـــم خاصة إذا ما عرفنا أنَّ غالبية المسهمين في طقوس المتعـــة الـــتي انطلقت من العربة كانوا يجمعون اهتمامات فنية وأدبية عـــدة، لكون أغلبهم من طلبة معهد الفنون الجميلة والأكاديمية آنذاك.

ولعلَّها المرَّة الأولى التي كان فيها جمهور الشعر العراقي يـــرى كلَّ هذه الفنون مُعبـــَّراً عنها في توقيت واحد، بصيغة لا تخلـــو من براعة، ورغم ما قد يخطر وما تردَّد بالفعل آنذاك، من تساؤل حول أهمية هذه الفكرة في تعميق خطاب أو أسلوب كلِّ فـــن على حدة، فإن ما قدمته العربة مجتمعة بالفنون المتعدِّدة، من صيغ تعبيـــرِية، يعطي الانطباع الواضح بأنها قدمت بهـــذه الفنـــون جميعها شيئاً آخر مختلفاً في فن الإيصال والتلقي. بالإضافـــة إلى تعبيـــرها عن جماعية صنع الجمال، في حرب يصنع فيها المـــوت

الجماعي ويصاغ القبح من قبل فرد واحد هو الدكتاتور ويجري الاحتفال به كحفلة سيـــرك على حبل من جثث القتلى.

فمنذ الرحلة الأولى بدا الاحتجاجُ واضـــحاً علـــى صـــيغة المنـــبـــر والجمهور، وإلغاء الفصل النوعي بينهما، صار المشهد مكتملاً بالاثنين معاً مثلما عبر عن هذا الاكتمال بتداخل الفنون وتعاضدها وتجاورها لتقديم عرض تتداخل فيه الحواس والفنون، لكنه يسعى في الدرجة الأساس إلى التنويه لمشروع عام لدى جيل بكامله.

ورغم أن العربة استضافت في رحلاتها المتعدِّدة عـــدداً مـــن الشعراء من مختلف "الأجيال" و لم تبق مغلقة على من أطلقوهـــا فاستضافت عدداً من شعراء السبعينات كخزعل الماجدي وزاهر الجيزاني وسلام كاظم وغيـــرهم، إلا أنَّ الفكرة ولدت وأنجزت أساساً من قبل شعراء وفنانين ثمانينيين، بينهـم: (استناد حـــداد، سعد جاسم ..سعيد شنين، عبد الجبار الجنابي، وضياء مهدي.)

وشارك في ما بعد حميد المختار وعبد الحميد الصائح ودنيـــا ميخائيل وآخرون.[1]

---

1 هذه الأسماء استعنت على استعادتها بذاكرة الصديق الشاعر ســـعد جاســـم الذي كان من بين أسماء أولى انطلقت بهم العربة، وتواصلت جهوده معها حتى التسعينات أنظر أيضاً إشارته لمحاولات تالية لتقليد الفكرة (جريدة العراق آب 1993، دون ذكر اليوم في النسخة المصورة التي وصلتني منه) وكذلك اللقاء

وتواترت رحلات الغجر بعربتهم التي لم تكسرها الحرب، ولم يحتطبها الحطابون في نار إبراهيم، لتمثل ظاهرة تستحقُّ الذكر حقاً، كَمَعْلمٍ واضح في "خريطة البدوي" وفي سياق توصيف مشهد الثمانينات الثقافي في العراق. لكن هذه الرحلة كانت تعبيراً مضمراً على ما يبدو لمشهد رحلة جماعية لاحقة جعلت من أغلب غجر العربة، غجراً في كلِّ مكان يعبرون بحاراً وأزمنة أخرى، لينتهوا شتاتاً هذه المرة.

وما الغجر هنا سوى كناية ناقصة وهاجس أوَّلي لفكرة التعبير عن روح "الجيل البدوي" الاستعارة التمثيلية الأنسب لوصف جانب من تلك النزوحات الداخلية المحدودة.

جائزة الناقد

في أهم فرصة لإطلال شعراء الثمانينات في العراق، نالَ كلٌّ من الشاعرين باسم المرعبي وخالد جابر يوسف جائزة يوسف الخال الشعرية في دورتها التي قامت دار رياض الريس بطباعة مجموعتيهما في العام 1988 ــ إلى جانب الشاعر اللبناني يحيى جابر ــ (العاطل عن الوردة لباسم المرعبي و بحثاً عن المهبِّ لخالد جابر يوسف) ومن المفارقات أن قصيدتين من كلتا المجموعتين الفائزتين رفضت نشرهما، قبل أقلّ من عام من فوز شاعريهما بالجائزة، المجلتان الثقافيتان الرئيسيتان في العراق: الطليعة الأدبية والأقلام، وفي كلتا الحادثتين كنتُ شاهداً. فقد كان خالد

الذي أجراه مع مصمم أول رحلة للعربة (استناد حداد) جريدة الجمهورية 7 تموز 1992.

جابر يوسف من الأسماء التي اتفقنا أنا والشاعر زاهر الجيزاني محرِّر الشعر في الطليعة الأدبية آنذاك، على أن يضمها ملفٌّ مصغَّر لأسماء محدَّدة من الثمانينات، لكن قصيدته التي حملت المجموعة الفائزة اسمها وكانت أطول قصائدها، لم تظهر ضمن قصائد شعراء ملف "فضاء شعري" الذي صدر في العدد الثالث لسنة 1987 وضمَّ قصائد لمحمد تركي النصار وباسم المرعبي ونصيف الناصري وأحمد عبد الحسين وكاتب السطور. بعد أن سحب كاظم الفياض قصيدته من الملف في اللحظات الأخيرة قبل نشرها، لأنَّ قصيدته "الطويلة" جرى اختصارها لضرورات النشر.أما قصيدة المرعبي فقد كنا معاً في دار الشؤون الثقافية بعدما انتقلت إلى منطقة سبع أبكار، وكنت أسمع مبررات غير مفهومة من الشاعر الفلسطيني خيري منصور المحرِّر الشعري لمجلة الأقلام آنذاك، وهو يقول للمرعبي في خلاصة كلامه أن قصيدته (كل الطرق لا تؤدي إلى ماجيرا) التي ضمتها المجموعة لن تنشر! غير أن صدى الجائزة عربياً والتساؤلات التي رافقت الكتابات عن هاتين المجموعتين، ولَّدت قناعات شعرية أخرى على ما يبدو لدى المجلتين اللتين نشرتا في أعداد قريبة لاحقة قصائد للشاعرين حيث نشر خالد جابر يوسف لأول مرة في الطليعة الأدبية بعد فوزه بالجائزة فيما نشر باسم للمرة الأولى كذلك في مجلة الأقلام رغم أنه كان قد نشر قصائده الأولى في الطليعة الأدبية قبل ذلك بعشر سنوات! كانت الجائزة مناسبة نموذجيةً لجميع الشعراء المهمَّشين ليس في الثمانينات فحسب، بل في عموم الشعر العراقي، للتنبيه إلى أن الشعر الحقيقي لا يمكن تغييبه، ومثَّلت في الوقت نفسه نوعاً من الإصرار

على كسر دائرة الحصار، والخروج على نمطية الإصدارات السائدة آنذاك من قبل دار الشؤون الثقافية المنشغلة بأشباه المواهب على حساب أصوات حقيقية في الشعر العراقي، خاصة وإن مجلة الناقد التي تبنت الجائزة كانت من المجلات المحظور دخولها، واتهمها أدباء المؤسسة الثقافية بأنها نسخة أخرى من مجلة شعر ليوسف الخال أو مجلة حوار لتوفيق صايغ، وليكتمل مشهد التغييب، وروح الثأرية لدى المؤسسة الثقافية، فإن الشاعرين لم يستطيعا السفر لحضور حفل التكريم الذي أقامته المجلة، و لم يعبأ أحد في تسهيل أمور سفرهما.

أكثر من ذلك تحوَّلت مناسبة الجائزة، مناسبة نموذجية للتأليب على كل مشارك فيها، والتشمُّت السخيف بمن يقدم على المشاركة في الجائزة سواء "فاز" أو لم "يفز" لأنه سيبدو كالباحث عن شرعية خارِج الوطن! لكنَّ "البدوي" لم يكنِ مواطناً بحقوق معروفة ليتشبَّثَ بوطن مفترض، ولكنهُ كان دائماً متطلّعاً إلى البحث عن "الوطن" خارج الأسوار.

ففي دورة العام التالي، التي أعلنتْ دون أن يكون بين أسمائها الثلاثة الذين حصلوا على الجائزة في دورته الثانية لعام 1989 أيَّ اسمٍ من بين الشعراء العراقيين المشاركين رغم كثرة أعدادهم وتنوُّعِ تجارهم، استغلت صحافة المؤسسة الثقافية تلك المناسبة لنشر مقالات التعريض والتشنيع، على المشاركين، وقد كانت جريدة (حراس الوطن) التي تصدرُ عنِ دائرة التوجيه السياسيِ في وزارة الدفاع أكثر المنابر تعرضاً لهذا الجانب وتعريضا بالمشاركين الذين كان أكثرهم (هم حراس الوطن

المفترضون) إذ كانوا لا يزالون جنوداً يؤدون الخدمة العسكرية، رغم انتهاء الحرب العراقية الإيرانية.

فقد كتب "المحرر الثقافي" للمجلة متابعة عن الجائزة في دورتها الثانية، وأورد أسماء عشرين شاعراً كلهم من شعراء الثمانينات ممن شاركوا للحصول على الجائزة، وكأنه حصل على نسخ من المشاركات من لجنة الجائزة، رغم أنّ العدد كان أكبر من ذلك بكثير، مما يشير إلى حجم التوجُّه للنشر خارج العراق، والإقبال على كسر الحصار الثقافي المحكم على الشعراء آنذاك، وبعد أن يورد تلك الأسماء يورد مقاطع من تقرير اللجنة حول طبيعة المشاركات وكأنها خاصة بالشعراء العراقيين وحدهم: (وقد استبعدت اللجنة المنظمة العديد من المجاميع العشرية لأنها " كانت تتراوح ما بين محاولات انشائية لمبتدئين، وبين نمطية تكرر الشعر الحديث، وقبيح يصطنع باسم التجديد" جاء ذلك في بيان اللجنة الذي أصدرته بعد إعلان الجائزة وأضافت :أن أغلبية المجموعات الشعرية المشاركة اتسمت بادعاءات عريضة وسورياليات فجة.فتهانينا.) وبكلمة تهانينا التي يضعها المحرر الثقافي لحراس الوطن في سطر خاص، كافية لاختزال طبيعة الموقف من شعراء " الثمانينات" بوصهم بدواً مسلحين، ليسوا من (حراس الوطن) الذي يخصُّ آخرين ويختصون به أيضاً آنذاك.[1]

1 حراس الوطن العدد 16 -7 كانون الثاني1990/ متابعة تحت عنوان (الفائزون بجائزة يوسف الخال)

الفصل الرابع

مخطوطةُ "الشهداء" وغنائم الشعراء!

شعراء "التعبئة" والقصيدة المدجَّجة!

عندما تُصبح المؤسسات الثقافية في أيِّ بلد جزءاً من التعبيرات الدوغمائية الصريحة للسلطة، وذات النبرة التظليلية القائمة على ديماغوجيا إعلامية تفقد أية أهمية تفاعلية لها في الحياة الثقافية لذلك البلد وتتحوَّل من قناة ثقافية مفترضة تؤسس لصلة تفاعلية مع المثقفين ونتاجاتهم الإبداعية، إلى خصمٍ ينبغي مواجهته بما يشيعه من أنماط ثقافية معينة تسعى إلى درجٍ ما تقدر عليه من مثقفي البلد تحت لافتة السلطة.

وفي بلد كالعراق يصبح فيه كلُّ شيء، في خدمة هذه السلطة، لا يمكن لمثل هذه المؤسسات إلا أن تكونَ جزءاً من آلية عامة، تمارسُ بعدائية واضحة مهمَّة إهانة الرأي الآخر ونفيه وسحق أصحابه بشتى الوسائل.

مثَّلت الثمانينات في هذا المجال "مرحلة" الصعود الأقصى والوصول إلى ذرى خطيرة في هذا السياق لناحية ما كانت تمارسه تلك المؤسسات من مهمَّات محاربة المثقف العراقي، في الوقت الذي كان يجري فيه شراءٌ منقطع النظير للعديد من المنابر والأقلام العربية، ومن بينها أدباء كنا نعتبرهم كباراً، قبل أنْ تقزِّمَهم هذه الآلية مرَّة واحدة وإلى الأبد. لم يكن يدخل للعراق من المطبوعات العربية إلا عدد محدود من المجلات التي إما كانت تابعة أساساً للسلطة وتصدر في الخارج كـ "الوطن العربي" و"الطليعة العربية" أو فلسطينية تتلقى دعماً من العراق كـ "اليوم السابع" الصادرة في باريس و"الأفق" التي تصدر

في قبــرص، وهي على العموم ليست مجلات ثقافية متخصصــة لكن حتى عندما ينشر أحد شعراء الثمانينات، قصيدة أو موضوعاً في صفحاتها الثقافية وتحديداً "اليوم السابع" التي كثــر تــداولها بيــن الأدباء، فإن الرقابة في وزارة الثقافة والإعــلام، ســتقوم بقصِّ الصفحة التي تحتوي تلك القصيدة وهــو مــا حــدثَ في مناسبات عدة. بينما لم أتذكرْ أنْ حَــدثَ وحــذفَ أيٌّ مــن الموضوعات السياسية المنشورة التي يبدو أنــه كــان منضــبطة وملتزمة بدقّة أو أن الرقيب الثقافي في العراق كان أكثر تشــدُّداً من الرقيب السياسي، وربما أكثر خوفاً، من سواه.

أتذكّر في هذا السياق مثلاً، أعني التوجه للنشر في المجلات التي تصدر خارج العراق، أنَّ الشاعر الراحل رياض إبراهيم اتفق مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش خلال إحدى مشــاركاته في مهرجان المربد الشعري وكان ذلك في شهر تشرين الثاني من عام 1987 إن لم تخنِ الذاكرة، على إعــداد ملــفٌ عــن شــعر الثمانينات في العراق لنشره في مجلة "الكرمل" التي كانت لرياض علاقة طيبة مع سكرتيــر تحريرها آنذاك الشاعر سليم بركــات الذي زار البلاد قبل ذلك بعام، وعندما بدأنا بجمع المواد في اليوم التالي، لتسليمها إلى محمود درويش، كان هناك، لغطٌ في أوساط المهرجان عن أنَّ درويش اتفق مع حميد سعيد، رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ورئيس تحرير جريدة الثــورة وعضــو مجلس الإعلام القومي في وقتها، على دخول مجلــة "الكرمــل" للعراق ولم تكن تدخل آنذاك، وخلال الجلسة في لــوبي فنــدق المنصور ميليا، سألنا درويش عن حقيقة ما سمعناه عن الســماح

بدخول المجلة، وفي دواخلنا رغبة حقيقية أن ينفي الموضوع لما نكنه للمجلة من احترام. فأكَّدَ الخبر بشيء من الفرح والاحتفاء، مُعبراً عن الأهميَّة النموذجية التي ستتحقّق من خلال وصول مجلة "الكرمل" إلى دائرة كبيرة من القراء والأدباء في العراق، وهنا وبحماسة الجرحى، مما نعيشه من واقع ثقافي مهمَّش بل كاد يلغي تجاربنا، رُحنا نفسر له خطورة مثل هذا الأمر، لأنه يعني كما تولى توضيحه لهُ المرحوم رياض إبراهيم: أما إحجام المجلة عن نشر نتاجات شعراء العراقيين المنفيين، لأنَّ ذلك يعني مصادرة المجلة من الرقابة، وهو ما يؤدي إلى حرمان القرّاء الذينَ "تبحث" عنهم المجلة أو أن تضطرَّ "الكرمل" إلى نشر نتاجات شعراء السلطة في العراق، ليسمحَ لها بالدُّخول وفي كلتا الحالتين، ستفقدُ المجلة مصداقيتها لدى الشعراء المهمَّشين وما أكثرهم في العراق، وعلى هذا الأساس لا يمكننا المضي أكثر في قضية الملفِّ الشعري الذي اتفقنا عليه، وهنا احتدم النقاشُ، حيث اعتبر درويش التراجع عن فكرة الملفِّ نَوعاً من الإهانة، فبدأ يصرخ بألفاظ عصبية، جعلت رجال الأمن في صالة الفندق يتقدَّمون لاستدعاء المرحوم رياض إبراهيم واستجوابه في زاوية مجاورة عن سبب إزعاجه لضيف "الرئيس القائد"[1] ولا أريد أن

---

1 كان ضيوف مهرجان المربد ينقسمون إلى مستويات، فمنهم من يصنفون ضيوفاً على وزارة الثقافة والإعلام، ومنهم من يصنفون ضيوفاً على مكتب الإعلام القومي، والمستوى الأول هم ضيوف الرئاسة، الذين كانت تخصص لهم سيارات من مراسم ديوان الرئاسة، ولهم برنامجهم الخاص، ومن هؤلاء نزار

أطيلَ في تفاصيل هذه الحادثة، وتفاعلاتها الكبيرة بعد ذلك، لأنني هنا بصدد إيراد نموذج وظاهرة عامة يمثلها شاعرٌ له مكانتهُ، غير أنّي ليس في نيتي الإساءة إلى أحدٍ، وقد يكون لطرح هذه التفاعلات مناسبات أخرى وحديث ليس هذا مكانه.

اكتفي هنا بالإشارة إلى ما كتبه محمود درويش نفسه عن تلك الحادثة في مقالته التي نشرتها مجلة "اليوم السابع" الفلسطينية الأسبوعية التي كانت تصدر في باريس تحت عنوان " أني أعترف" وهي مقالة كانت لها انعكاسات وتفاعلات كبيرة على الهاجس الأمني لدى من اشترك في ذلك الجدل لما تضمنته من إشارات " تخوينية" تقترب من التحريض على أولئك الذين " لا يحبون بلدهم" وهو يخوض حرباً "مقدَّسة" ضد الظلام.

لم تعد تعبيرات تلك المؤسسات ومنابرها الإعلامية إذنْ سوى جزء من بنية سلطوية، لا يمكن التعايشُ معها أو اعتبارها معزولةً عن السلطة، لكن مثقفاً كالمثقف العراقي، ظل معزولاً عن كلِّ وسائل الإعلام التي من الممكن أن تستوعب صرخته أو حتى غناءه، وسط مشهد الموت المتواصل طيلة سنوات الحرب، لا يستطيع أن يرتضي هذا الوضع، غير أن الحلول أمامه كانت يسيرة ومحدودة، فليس ثمة منابر مستقلة يستطيع التعبير فيها عن ذاته المحتجة، كي لا أقول عن موقفه، لأنَّ ذلك كما يبدو لي سيدخل في نوع من الادعاء، فمن ذا الذي يستطيع أن يقول

قباني وسعاد الصباح ومحمود درويش. الذي خاطب لطيف نصيف جاسم بعبارة "وزير الشعراء" في مقدمته التي سبقت إلقاءه قصيدته في المهرجان.

للسلطة في العراق لا بفم ملآن وبوضوح، دون أنْ يفقدَ حَيَاته؟

يستطيع فقط مراوغتها بخطاب ملغز، وإزعاجها، بمستويات تعبيرية، تبدو غير مفهومة بالنسبة لها، وتنطوي على "شفرات" كثيرة، يجعل من الأحلام التي تحتويها غير قابلة للانتهاك، لكنها تحملُ الموقفَ، الذي لم يستطع الأديبُ العراقيُّ إعلانه مباشرة.

كانت الصحف والمجلات العراقية الصادرة في ذلك الوقت، مشحونة بأجواء الحرب، وتملأ صفحاتها بصور (القائد الضرورة) وبأراجيز في المعركة التي تكتب تحت تأثير مشاهد الموت التي تختلط فيها جثث العراقيين والإيرانيين، في برنامج تلفزيوني يومي اسمه (صور من المعركة) وتحقيقات يومية لأدباء من كلّ الأجيال، عن بطولات "مزعومة" للجندي العراقي الذي كان يموت يومياً في حرب يرفضها.

برنامج "صور من المعركة" هذا كان جزءاً من آلية تعميم الموت في البيوت، حيث تقومُ الكاميرا وللمرَّة الأولى بنقل الحدث بعد ساعات من وقوعه، فترصدُ صورَ الضحايا التي لا يمكن تَمييزها تماماً وإذا ما كانت تعودُ لضحايا من الجنود العراقيين أو الإيرانيين، رصداً دقيقاً حتى ترى الدم وهو ما زال ينزف من جسد القتيل، وهو في النزع الأخير! ومناظر التشوَّهات واختلاط الأعضاء في أتون جحيم شامل لا يتوانى المذيع (الشاعر) خلاله عن التذكير بان هذا هو فعل (نشامى القائد) الذين جعلوا "الفُرس المجوس" وجبة شواء جاهزة للضواري.

كان الإعلام إذن إعلاماً مسلّحاً والثقافة جزءاً من تلك الأسلحة، وبهذا المعنى فقط، سنرى صعود نجوم يُطلّون علينا في ساعات الدم من شاشة التلفزيون والإذاعة والصحف، تحت مؤثرات بصرية غاية في القسوة، وكلمات لا تقلُّ قسوةً في التحريض على الموت (في سبيل القائد) الذي يقود ملحمة تسلم تعليماتها من نبوخذنصر وحمورابي وسعد بن أبي وقاص! وربما كان ذلك ما عبر عنه شاعر عربي (كبير وصاحب قضية!) عندما كتب بعد إحدى زياراته لبغداد في زاوية له في مجلة عربية كانت من بين القلائل التي يسمح لها بالدخول للعراق بأنه رأى في العراق (التقاء اليومي بالتاريخي، في تصدي العراقيين للظلام الإيراني!)

هكذا كانتْ بإيجاز صورة المشهد العام للإعلام العراقي، الذي لم يشهد في تاريخه، غياباً فاحشاً للحظة صدق واحدة في وصف ما يجري أو حتى الإشارة الخفية لصورة الواقع المرعب الذي تعيشه البلاد، وهي تفقد أبنائها بالتدريج، أضحية غير مباركة في حرب أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها: حرب باطلة وقذرة.

في ظلّ مثل هذه الأجواء لا يمكنُ للمرء أن يذهبَ بعيداً في وهم تقصي أية نماذج يتمُّ الترويجُ لها في هذا المناخ، على أنها تمثل الأدب العراقي، رغم أن ماكنة الإعلام ومطابعها في بغداد وبيروت كانت تطبع، المزيد من الكتب لحساب دائرة الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة والإعلام، من كتب شعرية وروايات وقصص، من أدب المعركة وقصص تحت لهيب المعركة، وجائزة قادسية صدام للقصة والرواية ـــ دون الشعر! ـــ الذي كان

جوائزه "للقصائد" وبشكل فوري وبمحكم وحيد هو الدكتاتور، وغيرها من الكتب الأخرى بالعشرات شهرياً، وفي مثل هذه الأجواء أيضاً يحقٌّ لنا أن نتساءل أين ذهبت تلك الكتب وأين هم كتَّابُها في أية ضفة وماذا يفعلون وكيف يعيدون قراءة ما كتبوه؟

وفي نظرة لطبيعة الصحف العراقية الصادرة خلال سنوات الحرب ضد إيران، سنلاحظ أمراً أساسياً وهو سيطرة شاعرين من جيل الستينات الذين شكلوا ثقافة السلطة على صحيفتي الثورة والجمهورية، وهما حميد سعيد وسامي مهدي.. وسنلاحظ أيضاً أن هذين الشاعرين جرى استدعاؤهما من خارج العراق لتولي رئاسة تحرير الجريدتين، فقد عمل سامي مهدي لوقت وجيز مديراً عاماً لدائرة الشؤون الثقافية بعد عمله في السفارة العراقية بباريس، قبل أن يعيَّنَ رئيساً لتحرير الجمهورية حتى حرب الخليج الثانية وهو المنصبُ الذي يعتبره نقطة تحول في حياته الأدبية[1] أما حميد سعيد الذي سبق أن قضى مدة زمنية في أسبانيا ملحقاً ثقافياً ثم بالرباط بالمنصب نفسه فقد عُيِّن رئيساً لتحرير جريدة الجمهورية ومن ثم الثورة في المرحلة نفسها وبقي حتى حرب الخليج الثانية.

هذا التوثيق نراه مهماً حين نحاولُ رصد طبيعة النتاج الثقافي العراقي خلال سنوات الحرب العراقية الإيرانية، خاصة عندما نتحدَّثُ عن ولادة جيل شعري جديد في مثل هذه الظروف.

كانت هاتان الصحيفتان موجَّهتين بشكل أساسي لتزييف

---

1 (راجع كتابه الموجة الصاخبة ص 66)

الوعي بكل مستوياته، ومن بينه الوعي الثقافي لجيل جديد من الأدباء العراقيين، ولأن صفحاتهما الثقافية كانت منبراً لأدباء السلطة من جيل الستينات، فمن الطبيعي أن يعرض عنهما الأدباء الشباب الذين كانوا مهتمِّين بقراءة المشهد الثقافي العراقي خلال سنوات الستينات، وهما من جانبهما استشعرتا هذا التوجه لدى أدباء الثمانينات، فسعى كلٌّ من حميد سعيد وسامي مهدي، إلى محاولة إقصاء هؤلاء عن المشهد، إذا رأوا فيهم خطرا على توجه التزييف الذي أرادا به تشكيل ثقافة تلقينية، بهدف الثأر من منافسيهم من أدباء الستينات الآخرين الذي جرى إقصاؤهم عن البلاد كلها عندما شهدت نهاية العقد السبعيني هروب الأغلبية منهم إلى خارج العراق في أعقاب القمع الثقافي والسياسي الشامل الذي أعقب تولّي صدام للسلطة.

من المفارقات، ولعلها مسألة طبيعية في مثل هذا الحال، أن لا نجد من شعراء الثمانينات من ينشر قصائدَهُ أو آراءه في أيٍّ من هاتين الصحيفتين، رغم أنَّ عدداً مُهماً منهم كان يعمل في "قسم التصحيح اللغوي" لكلٍّ من الصحيفتين، وللموضوعية سنستثني شاعراً واحداً حظي برضا الإثنين معاً ونشر في الصحيفتين مرات عدة، وهو عدنان الصائغ. وان نرى بالمقابل أسماء لا تحصى لأدباء يظهرون ويختفون بالسرعة ذاتها، مثلما لا يترك ما ينشرونه من قصائد في هاتين الصحيفتين أيَّ أثر في الوسط الثقافي الذي كان يغلي ضدَّ هذا التزييف.

ولعلَّ في خطوة جريدة الثورة بتخصيص صفحة تصدر يوم الثلاثاء من كلِّ أسبوع، للأصوات الجديدة، شكَّل فاصلة نوعية

إضافية أخرى، ذلك أن هذه الصفحة صارت تعدُّ نوعاً من نظام التراتبية غير الجائزة في الشعر، وفي إضفاء نوع من الابتسار على طبيعة رؤية المؤسسة للشعر الجديد. فلم تنجح في جلب أصوات مهمة، إلا قليلاً لتختفي بسرعة ودون أن تترك أي تأثير.

ربما من المفارقات أيضاً أنَّ صحيفة مثل صحيفة العراق، التي كانت تسمى التآخي وتنطق باسم الأكراد قبل أن يتمَّ تحويلها إلى جهة السلطة من جديد، شكّلتْ نوعاً من الفسحة والهامش الذي لجأ إليه عدد من شعراء الثمانينات لنشر نتاجاتهم وتصوراتهم الأولية عن الشعر العراقي، ربما لأنَّ مُحرِّرَها الثقافي المرحوم أحمد شبيب ـ أبو صارم ـ لم تكن لديه عقدة أدباء السلطة، ولا نزعة الوصاية، والحس النبويّ، كما هو الحال مع صنويه، أو لأنَّ الصحيفة وصفحتها الثقافية لا تمثل للسلطة عموماً سوى منبر مُهملٍ ولا يثيرُ الانتباه ولا التأثير، لكنَّ هذا الانتباه سرعان ما سيتوفرُ وتلفت الصفحة الثقافية اهتمام كلٍّ من حميد سعيد وسامي مهدي اللذين حاولا كل على طريقته القبول بشكل ما بفكرة وجود جيل جديد حسب تصوراتهما له، وكأن أن تبنت الصفحة الثقافية لكل من الثورة والجمهورية، أسماء شعراء يمثلون ذات توجهاتهم الشعرية وجرى التبشير بهم بمقالات ودراسات وإشارات متعددة. لكنَّ المؤسسة الثقافية للسلطة لم تستطع أن تهضم فكرة وجود جيل ثقافي لا يدينُ لها ولا لرموزها لا بفضل ولا ولاء. وإنما هو جيل مضاد مُتمرِّد، سيتحوَّلُ إلى مخاصم عنيد لتلك المؤسسات حتى النهاية.

يمكنُ هنا أيضاً أن نشيــرَ إلى مجلة "الثقافة" لصاحبها الدكتور صلاح خالص الذي تبنى نشرَ قصائد عدد من شعراء الثمانينات قبل أن تتوقَّفَ المجلة عن الصدور بسببِ المُضايقات التي كانـــت تمارسها مؤسساتُ النظام الثقافية لإفراغِ المشهد من أيٍّ منـــبرٍ حرٍّ حتى وإن كان محدودَ الانتشار، لصالح ما تريد أن تسيِّدَهُ من نموذج ثقافي.

هنا من مجمل هذا النفي المؤسساتي المركب، الذي خلق جيلاً "بدوياً" غير مطواعٍ للتدجين، وغير الخاضع بالولاء إلا لتمـــرده، بدأت برأيي تتشكَّلُ أولى ملامـــح "المنفـــى الـــداخلي لشـــعر الثمانينات" منفى متصلاً بسلالة لا تنقطع في العراق، بدأت منذ عبد المحسن الكاظمي وتواصلت مع الجواهري والبياتي وسعدي يوسف ومظفر النواب، في مراحل منافيهم المتعددة، وتواصـــلاً كذلك مع أسلافهم الستينين والسبعينيين أيضاً.

سيتذكر شعراء الثمانينات الذين أصبحَ أغلبهم اليوم في المنفى الجغرافي الواسع، فصول الحكاية القديمة الجديدة، حكاية المنفـــى متعدد الطبقات الذي تبدأ بذوره في التشكل في الوطن، قبل أن يحملوه معهم خارج الأرض الأولى، لتنبتَ هذه البذور أشـــجاراً حزينة ودامعة لكنها مورقة وتحلم بالأشجار هناك بالأرض الأولى من جديد.

مديح المعسكرات وفجر البنادق

إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة، إحدى أهم الظواهر التي حكمت تاريخ الأدب في العالم، وهي على العموم إشكالية قائمة وقد سال حبرٌ كثيرٌ، ودمٌ أيضاً لكن على طرف واحد من هذه العلاقة.

غير أنّ موضوع الثقافة العراقية، ينطوي على خصوصية ما في تحديد مفهوم وطبيعة هذه العلاقة، إذ لا يوجد في العراق مثقّفُ سلطة، بالمعنى الذي عرفته أوربا، في النصف الأول من القرن العشرين، المثقف الذي يُغني السلطة بأفكاره ويشاركُ في خلق آليات بنائها، وكذلك لا يوجدُ مثقّفٌ أنتجته السلطة في العراق على خلفية فكرية واضحة، هناك مثقّفون، اندرجوا في السلطة دون أن يكونوا جزءاً منها، بمعنى أنهم أشبه ما يكونون بأعضاء مشاركين، وليسوا فاعلين في البنية الأساسية للسلطة التي تقوم أساساً على بنية أمنية مخابراتية، وليست الثقافة في بنية المؤسسات سوى تابع يخضع لشروط هذه البنية، التي بدت وكأنها البنية التحتية للسلطة في العراق.

السلطة في العراق من ناحيتها أيضاً، تمتلك نزعات لا تقوم على احترام الدستور، وملامح المجتمع المدني التي دمّرت كل إمكانياته، كما أنها لا تقوم على مفهوم الدولة، بل على مفهوم قبلي متخلف، لا ينظر للوطن إلا من خلال منظار القرية، ولا

يحكم الشعب إلا بمنطق العشيرة، وأحكام هدر الدم، وعدم المعاقبة على جرائم الشرف، والأفكار التي كان أبناء العراق يدفعون تحت شعاراتها إلى الحروب، هي شعارات تخاطب، أكثر النقاط ظلامية وتخلفاً في الإنسان.

ثمة نوع آخر من المثقفين، هم أولئك الذين لبسوا جلد الضحية ثم سرعان ما سكنتهم روحُها بقوَّة، فصاروا جزءاً من القطيع تحت وطأة ضعف ساحق، فكانوا بذلك جزءاً من آلية الترويض التي استخدمتها السلطة في العراق، لإرهاب الآخرين، ممن رفضوا أخلاق الضحية.

شاعر "ثمانيني" غادر العراق في العام 2000، يعلن في أكثر من شهادة كيف كانت السلطة، تدقُّ باب بيته ليلاً في إحدى محافظات العراق، لتطلب منه الكتابة عن الحرب، بمعنى أن يتحوَّلَ من (حطب إلى حطّاب) وأنا أذكر كيف جاء، إلى بغداد منتصف الثمانينات وهو يحمل مجموعته الشعرية الأولى التي تقوم على "البذل العطاء" في تلك الحرب، وهو يبذل (جهوده) لدى دار الشؤون الثقافية العامة لتطبعها له، ثم أتبعها بكتابين آخرين أحدهما شهادات عن (المعارك) طبعت جميعها في سلسلة (أدب قادسية صدام) ونال مكافآتها قبل أن يتحوَّلَ في زمن الحصار إلى التصعلك، ثم النفي! وأنا هنا لا أسَمِّي لأنَّ القصد ليس هو النيل من أحد، ولا الخلط بين الحطب والحطاب، أو بين الشوك والحطب، أو حتى بين النار والحطب، بقدر ما هو التنويه إلى ظاهرة استشرت لدى البعض فور عبورهم الحدود بدعوات من مهرجانات في بلدان شقيقة.

لقد كانت السلطةُ ساحقة حتماً، لكن كلّ الظنّ، أنّ المثقّفين العراقيين، ربما هُم أقلُّ من دفع ثمنها إذا ما قيست بما دفعه عامة العراقيين، فهل يحقُّ لهم أن يعلنوا بطولاتهم؟

الصورة التي ظهر بها الأدبُ العراقيُّ، خلال سنوات الحرب مع إيران، لا تسرُّ أيَّ مثقف عراقي على الإطلاق، وعلى "أبطال" هذا المشهد أن يكونوا أبطالاً حقيقيين، ليعترفوا بذلك، لا أن يستمرُّوا في توارث أخلاق الضحية. فقد كان بينهم ذوو فؤوس كبيرة، وصغيرة، وجامعو شوك بقفازات لتغذية النار، ولكنْ كان بينهم أيضاً الحطب، الكثير منه، والعزلة والهروب البعيد نحو البداوة.

لكن هل علينا أن نرفع مقاصل أخرى ـــ ثقافية هذه المرة ـــ لهؤلاء الذين دفعهم الذعر الداخلي، أو قلة الحيلة أو الرغبة في الحصول على مغانم زائفة ووجاهة زائلة، إلى مغازلة السلطة أو في أحسن الأحوال عدم الاحتجاج على نهجها الدموي؟

أم نتمتَّعُ بروح التسامح، التي ينادي بها البعضُ، وكفانا ما بنا من روح الثارات التي ظلت السلطة تحاول إيقاظها كلما أحست بالخطر يدهمها هي.

ثمة نموذج آخر من المثقفين، (ساير السلطة) خوفاً من أنْ تسحقه عجلتها، لكن هذه المسايرة سرعان ما تحولت ـــ ومن الطبيعي أن تتحوَّل ـــ إلى خدمة البنية القمعية التي مارست أذاها ضدَّ زملائهم الآخرين؛ وهو كما نعلم أخطر أنواع القمع. لكن بين هؤلاء من فكَّ ارتباط عجلته بالسلطة السائرة نحو الهاوية،

والجميل في هؤلاء البعض أنه لم ينكر مسيرتهُ غيرَ الحميدة تلك، فاعترف بشجاعة، وإن انطوى اعترافه على تبرير، بأنه كان غير أمين لضميره الثقافي لكنه انحاز له في الآخر.

هذا النمطُ من المثقّفين، يُعينُ حقّاً على إعادة تقييم مرحلة بكاملها، وسيكونُ من عناصر بناء مشهد آخر للثقافة العراقية، ولكن الخطيرَ حقّاً أن يصرَّ البعضُ على أنهم كانوا "أبطالاً" هناك، ولم يكن بمقدور أحد أن يكون كذلك، فكيف بمن كان شيئاً آخر ربما أقرب إلى ما يناقض نموذج البطل المزعوم. وهو ما شكّلَ لدى العديد من الهاربين من كابوس القمع والإرهاب، نوعاً من المرارة، دفعتهم إلى عدم قبول هذا "البطل" بالشكل الذي يطرحه، فواجهنا سيلاً من الاتهامات والاتهامات المضادة التي شغلت أوساطنا بما هو ليس ثقافياً بالتأكيد، وأسهمت تلك المواجهات في تغييب حوار هادئ وحضاري عن تظهير حقائق تفاصيل المشهد، وربما كان مدعو "البطولة" هؤلاء راضين عن هذا الالتباس لأنه يخلط الأوراق، فكأن الذعرُ الذي يبدو أنه ظل يسكنهم رغم خروجهم من العراق، قد دفعهم إلى صنع هذا الواقع، وكأنهم يريدون طمس الماضي غير السار بالتأكيد.

المطلوب برأيي حوار هادئ وعميق، بعيداً عن الإلغاء وعقد المحاكمات، ولكن بمراجعة نقدية تغني الجميع وقد ترضي الجميع ولا تسيء لأحد. ومن الجانب الآخر مطلوب ممن يروِّجُون لبطولات وهمية، إيقاف هذا الماراثون الذي لا يبدو أننا سنرى في نهايته جبل الأولمب من جديد!

النقد الأدبي بدوره مدعوٌّ إلى قراءة نتاج هؤلاء على خلفية

الواقع الذي كتبت فيه، لنعرفَ ما إذا كانوا "أبطالاً" أم "ضحايا" أم محتجِّين أم متواطئين، أم مهادنين، النصُّ وحده هو من يكشفُ مثلَ هذه الوقائع، وليس الادعاء والتنطُّع في الكلام الزائف. فطبيعةُ النصوص التي كتبت في سنوات الحرب، تنطوي على ظواهر فنية ونفسية معينة، تستدعي دراستها لتقرير حقيقة أية صفة من هذه الصفات التي تساق جزافاً على الغالب.

الدعوة إلى قراءة النصوص الأدبية من منظور نقديٍّ جادٍّ، ستوفر علينا المهاترات الطويلة التي لا طائلَ منها، ولن تغضبَ أصحابَها بالتأكيد لأنهم هم الذين كتبوها، إلا إذا أخذتهم العزَّةُ بالإثم فرأوا في قراءة من هذا النوع تجنياً وسعوا لردِّ استنتاجات النقد بتبريرات أقلامهم المنقولة إلى ضفة أخرى، وحبرها السائل في كل مكان، عندها فقط تصبح المكاشفة الوقائعية سبيلاً لحسم الحوار، وهو أمر غير حميد في النهاية.

مثل هذه المقدمة أراها ضرورية لفحص نماذج محددة من الكتابة في "عقد الثمانينات" بينها هنا نموذج اتهم بأنه يمثِّل الخطاب الذي سيدته السلطة في تلك "الفترة" فيما يردُّ أصحابه التهمة عن أنفسهم بالقول، إن النصوصَ الأخرى القائمة على المراوغة والتخفّي هي التي كانت تخدم السلطة!

وللشاعر في إشكالية العلاقة الملتبسة هذه مكانة خاصة لا تضاهيها مكانة أيِّ مثقَّفٍ آخر داخل الأنواع الأدبية، ذلك إن الشاعر في الثقافة العربية صوتُ الجماعة، وابن القَبيلة البار، وهو المعبر عن لقاح الأحلام بحبرِ الجماعة. إن هذه الصورة المضاءة للشاعر في تراث الثقافة العربية جعلتهُ أكثر استهدافاً من

سواه، سواء من قبل المؤسسة التي تحتاج إلى توظيفه في سياقها أو تلك المضادة التي تريد التنكيل برموز المؤسسة التي تتصارع معها سياسياً. كذلك من كلٍّ من الجلاد والضحية.

عدنان الصائغ أحد أبرز النماذج التي نالتْ نُصوصها وسلوكها قدراً من ثنائية الجدل هذه، ولا نريدُ هنا أن نحاكم الشاعر على سلوكه لأنَّهُ بالنهاية واحدٌ من أولئك الشعراء الذين كانت عجلة السلطة، أقوى من أن يقفوا في وجهها، فلا أحد يستطيع مطالبتهُ بأن يكونَ "بطلاً" في "فترة" تاريخية لا بطولة فيها إلا للموت.

ولقد كان الصائغ خلال العقد الأخير، خاصة بعد خروجه من العراق، صيداً سهلاً، للمعنيين بتصفية الحسابات الضيقة، أو لمن دأبوا على انتهاج "نزعة التغالب" لكنه بالمقابل وفَّر لهم تلك الفرصة بنفسه، ليصبح ذلك الصيد السهل بفعل الصياغة الأخرى لتاريخه الشخصي بمجرَّد عبوره إلى الضفة الأخرى.

ولأنَّ الصائغ ظلَّ يشتكي من تضخيم الآخرين لأخطاء سيرته الثقافية في العراق لمقاربتها من رتبة الجريمة، فإنه كان قد رفع تلك الأخطاء، وقبل ذلك بقليل، إلى رتبة "البطولة".

من جهتي أرى أنَّ كلا المستويين غير دقيقين. ولأني غيرُ معني بسيرِ الأخطاء والبطولات، ولكي أحقّقَ للصائغِ رغبته في التركيزَ على البنية الفنية والفكرية للنصِّ فإنني سأناقش الأمر من وجهة نظر أخرى تماماً، لأصلَ إلى نتيجة تنفي عنه "الجريمة" وتجرده من وهم "البطولة" في الوقت نفسه، ولكنها في الحصيلة

الشاملة قد تضعه في موقع لا يريحه.

ذلك أن مراجعة للنصوص الأولى التي نشرها هـذا الشـاعر خلال الثمانينات، وطريقة تفاعل النقد المكتوب آنذاك مع بواكير نتاجه، وهو على العموم نقدٌ مُتساوق مع تقاليد الصحافة الـتي كانت متجهة إلى الإعلام الحربي، ستعطينا فكرة واضحة عـن قصيدته ومدى اندماجها في الخطاب السائد، ولا يعنينا بعد ذلك تناقضات السيرة الشخصية التي هي جزءٌ على ما يبدو من طبيعة بعض الأشخاص، وبنائهم النفسي.

فهذا الشاعر الذي اتهم في أكثر من مناسبة بأنه جزء من آلية القمع السلطوية، ووصل الأمر بالبعضٍ إلى تجريمه إنسانياً، لم يكن كذلك بهذا المعنى الذي لا يخلو من تجنٍ، حتى وهو يرتدي بدلـة الزيتوني العسكري ذات الدلالة الخاصةً في عسكرة الثقافة. لكنه بالمقابل ظهر بعلانية صريحة وبدعم لا يستطيع إنكـاره، تحـت غطاء تلك الظروف واستفادَ منها إعلامياً ولعلَّ هذا مـا دفـع الكثيـرين من زملائه الذين نالهم الغبـن هناك، إلى كيل العديد من التهم إليه، وأغلبها مبالغ فيه أن لم نقل أنها لم تكن حقيقيـة بالتأكيد.

يذكرني عدنان الصائغ دائماً في دفاعاته التي توزَّعت علـى أكثر من اتجاه، بحادثة حذف مقاطع من أحدى قصائدي، الـتي كنت سلَّمتُها للنشر إلى مجلة الطليعة الأدبية منتصفَ الثمانينات، وكانت هذه المقاطع، وهي من قصيدة (الربيع حاضر في متحف النسيان) تتعلّقُ بالحديث عن الجنوب والأرامل، ومحاربي القـرى المستترة في المياه، في وقت كانت فيه الأهوار رمزاً صريحاً للتمرُّد

والعصيان ضدّ السلطة، وقد يجرم مروجه لدى السلطة، ولما ذهبتُ إلى مقر المجلة في منطقة سبع أبكار للسؤال عن القصيدة التي تأخر نشرها لأكثر من سنة، وجدتها في طور التنضيد، وقد حذفت منها المقاطع المذكورة، وكان الصائغ إلى جانب زاهر الجيزاني أحد محرري المجلة، ولما عبرت عن غضبي، لحذف تلك المقاطع التي لم أعرف حتى الآن من هو حاذفها، بدأ الصائغ بتهدئتي، وقال إنه سيذهبُ الآن لإعادة القصيدة إلى قسم التنضيد في المجلة دون حذف وهو ما حدث فعلاً، وأقول للأمانة أن هذه الحادثة التي دأب الصائغ على تذكيري بها هي صحيحة مائة بالمائة، ولكن لي أنْ أقولَ أيضاً حقائق أخرى، قد لا تسيء إليه لكنها، تأتي في سياق محاولة الكشف عن الحقيقية التي نبحث عنها جميعاً بلا أدنى مواربة. حقائق ليست من صياغتي بالتأكيد، وإنما هي من صياغة الصائغ نفسه، كتابة وتجربة ونشراً.

يقول عدنان الصائغ في نص قصيدة بعنوان حكاية وطن:

(شَعَرَ تمثالُ السيِّدِ الرئيس بالضجر

فَنـــزلَ من قاعدتهِ الذهبيَّةِ

تاركاً الوفودَ والزهورَ وأناشيدَ الأطفال

وراحَ يتمشَّى بيـــن الناس الذين اندفعوا يُصفِّقُونَ لهُ

" بالروح بالدم نفيك يا"

انتعش التمثالُ

وحين علمتْ تماثيلهُ الأخرى بالأمرِ

نزلَت إلى الساحات

وراحت تتقاتل فيما ما بينها

الناس يتفرَّجُون

لا يدرون أيُّهمُ السيِّدُ الرئيس[1])

إنَّ حكاية الوطن الذي يصيغه لنا عدنان الصائغ تكاد تتقاتل في ما بينها تماماً كتلك التماثيل الواردة في قصيدته، بفعل شدة المتناقضات التي ينتقل بينها لصياغة "وطنه" ما بين القصائد المكتوبة داخل العراق والمنشورة في صحفه والدواوين المطبوعة في وزارة إعلامه، وبين تلك التي يكتبها فور عبوره إلى الضفة الأخرى. وسط هذه التناقضات الغريبة لا نكاد نعرفُ حقاً من هو وطن الصائغ الحقيقي هل هو "وطن الرئيس البهيج " أم "وطن الشاعر المشوَّه لفرط التنكيل" وأيّ شاعر؟ هل هو شاعر "الوطن" البار المدافع عنه، الذي يحتفي بالدماء التي تراق دفاعاً عنه، أم هو هجاءً لوطن هو كناية عن ميدان رماية وقتل لأبنائه ومشانق منصوبة؟ هل هو الوطن الذي جعله الصائغ الجملة الأولى في أول ديوان صادر له: انتظريني عند نصب الحرية:

(هو الوطنُ المستفيقُ..

على جمرة الوصل

يمتدُّ من قاعِ عينيك..

---

1 عدنان الصائغ: (تأبط منفى ــ دار المنفى ــ السويد طبعة أولى 2001)
قصيدة حكاية وطن

حتى مرافئ قلبي،

شهياً

بهياً

مضيئاً)

أم هو الوطن الذي اكتشفه الصائغ فور "عبوره إلى المنفى" في تلك القصيدة التي تحمل عنوان "العبور إلى المنفى" المقلوب رأساً على عقب في "تأبط منفى":

(وطني حزينٌ أكثر مما يجب

وأغنياتي جامحةٌ وشرسة وخجولة

سأتمدَّدُ على أوَّلِ رصيفٍ أراهُ في أوربا

رافعاً ساقيَّ أمام المارة

لأريهم فلقات المدارس والمعتقلات

التي أوصلتني إلى هنا.

حيث الوطن

يبدأ من

خطاب الرئيس

وينتهي بخطاب الرئيس)

أم لعله لا يقع في المسافة الممتدة بين "قلبه وعيون الحبيبة" ولا تلك المسافة الوهمية بين "خطب الرئيس" وإنما يتجذَّر في وطـــن

الطفولة في أول دواوينه:

(تجذرتُ منذُ الطفولة

بالوطنِ الْمُستحمِّ على شرفتي

كنتُ...والشمسُ

نلهو معاً في الأزقّةِ

نبتاعُ حلوى

ونكتبُ شعراً

ونركضُ خلفَ العصافيرِ

أسألها:

لِمَ تهربُ من قفصي...؟

وتحنُّ إلى عشها..)

أم هو وطن "الشيزوفرينيا" التي تجعل الصائغ يكتب عن تلك "الفترة" نفسها التي كان يكتب فيها الشعر ويركض خلف العصافير ويلهو في أزقة الوطن ما يلي:

(في وطني

يجمعني الخوف ويقسمني

رجلاً يكتبُ

والآخرُ خلفَ ستائرِ نافذتي

يرقبني.)

هل هو وطن "سموات للحب" في "أغنيات على جسر الكوفة" الصادرة في بغداد:

(وأقولُ لعصفورٍ مرَّ يغني: خذْ قلبي تحت جناحيك.. وحلّــقْ بسماواتِ بلادي المغسولة بالزرقة والمطرِ الصيفيِّ.. ازرعني حرفاً مفتوناً فوقَ سحابةِ ضوءٍ، أساقطْ وجداً..

أم هو وطن "تحت سماء غريبة" الصادر في عمان حيث:

(كنت أرى وطني خلفَ

خلف قاماتهم وظلالِ العمارات

والخوذ الأجنبية

مرتبكاً يتلفّتُ نحوي

فيدفعهُ الشرطيُّ إلى آخر الصفِّ.)

هل هو وطن الشهيد "فاضل النجفي" الذي قتل في الحــرب وهو يغني أغنيات الحب دفاعاً عن "الوطن" " البلاد الحبيبــة" في أغنيات على جسر الكوفة:

(هذي البلادُ التي تسعُ الحلمَ

هذي المسافاتُ حيثُ يلمُّ البنفسجُ أحزانَهُ

ليتَ الرصاصةَ...

مرّتْ كومضٍ

ولمْ "تنطفِ"... بين أضلاعهِ

والبلادِ الحبيبة

والْمُشتهى)

أم هو وطن البيدق في "تأبط منفى" حيث:

(يدقني السلطان

جندياً في حرب لا أفهمها

لأدافعَ عن رقعة شطرنج

ـــ لا أدري ـــ أم وطنٍ أم حلبة

ولهذا أعلنت العصيان.)

أم هو:

(بلادي التي كلّما حاصرتْها القنابلْ

حملتْ جرحَها رايةً لتقاتلْ

وسالتْ على جهةِ الروم

لا روم غير الذي ترك الأهل في ظهرنا.)

ثم من هم "الروم من الأهل" الذين يدينهم الصائغ لأنهم لم يقفوا إلى جانب "سيف الدولة". والجميعُ يعلم أن العرب كلهم تقريباً كانوا مع تلك الحرب وأنّ النظام كان يزايد على جهة عربية واحدة رفضت الحرب، فكان الحطابون في وديان القتلى هم الذين أنطقوا المتنبي في هجائه لهم، و"مدح سيف الدولة" ليعيدوها كعبارة يومية لصدام:

(وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ

فعلى أي جانبيك تميل)

بعد هذا لا أعلم فعلاً هل أنَّ الوطن بالنسبة للصائغ هو "دار الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة والإعلام "التي طبعت دواوينه الأولى فاضطرَّ إلى مجاملتها حيث البلاد:

(يباركُ أنهارَها.. الشهداءْ

هو الجرحُ ..

ذا يتفتحُ بالوردِ ..والوعدِ)

وهل أضحى "المنفى" كتاباً آخر تحت إبطه طبعته له دار أخرى هي "دار المنفى!"

ثم من هُمْ "الشهداءُ" في شعر الصائغ؟

هل هم الذين قتلوا خلال الحرب والذين دبج القصائد والمقالات في رثائهم ولم يتردَّدْ في وصفهم بأنهم شهداء الوطن، وما انفك يكرر بأنه لم يمدح صدام بل يكتبُ للوطن ويرثي شهداءه؟ أم هم "شهداء الانتفاضة" الهاربين من تلك الحروب أم هو "الشاعر الشهيد" علي الرماحي حيث:

(في عصر الطغيان

كان الشعراء الخصيان ــ كالفئران ــ

ينكمشون بحجر السلطان

ويغنون بأمجاد جلالته

وبنعمته.)

وقبل هذا وذاك ماذا يسمي عدنان الصائغ تحريف ما نشره في العراق بما طبعه بعد ذلك؟ وهذا أمرٌ لا نزيدُ الاستفاضة به لأننا لسنا بقصد التنكيل وإنما المحافظة على الوعد بقــراءة مواقــف الشاعر من نصوصه ولكن حتى النصوص وأحيانــاً دور النشــر وأشياء أخرى لحقها التحريف المباشر.

لكنْ لنعدْ ما إلى ما قبل الدواوين جميعاً، سواء تلك الخمســة المنشورة في العراق أو الخمسة المقابلة لها الصادرة في المنفى، وأية مطابقات للنقائض في عدد من المفاهيم بــين أقــلام الضّــفّتين ستجعلنا نخرج بما يمكن أن نسميه دراما نفسية غريبة حقاً.

لنعدْ إلى البدايات إلى الحاضنة الأولى أو زمن "الولادة" ومياه التعميد لشاعر سريع الانقلاب على ما يتعهد به بالــدم ســريع "التنكر" لمحتوى نصوصه.

فقد نشر الصائغ أولى قصائده في صحف بغداد، وكانَ هناك عددٌ من الأسماء المبكّرة من شعراء الثمانينات، قد ظهروا فعــلاً وعرفوا في الوسط الثقافي العراقي من خلال مجلة الطليعة الأدبية، التي كانت تبدو الفسحة الأكثر أدبية، من الصفحات الثقافيــة للصحف اليومية (الثورة والجمهورية، والقادسية تحديداً)

وكانت قصيدته التي نشرت أواسط العام 1982، بعنــوان (صباح الخير أيها المعسكر) قد نالتْ استحسان عدد من النقــاد لأنها عبــرت عن نوع مُفتقد من الشعر آنذاك (الشعر المباشــر السهل القريب من الذائقة الخمسينية)

لكن بقراءة نقدية أخرى لهذه القصيدة سنكتشف جانباً مهماً من الحقيقة التي شتتَّ أطرافُ الاتهام والدفاع كثيـــراً في البحث عنها، كما تكشف أيضاً طبيعة مساهمة النقد العراقي، في تبـــرير الأدب الذي سُمِّيَ تعبوياً آنذاك.

وبوضوح سأقولُ هنا أن هذه القصيدة هي خيـــر مثال يجسد مصطلح "الأدب التعبوي" كتابة ونقداً ونشراً، وهو مصطلح كنا نطلقه على النماذج التي نعرف أنها هي وأصحابه ستكون نماذج "فترة" زائلة.

تدور القصيدةُ في أجواء معسكر لتدريب الجيش الشـــعبي، أو لتدريب الجنود المكلفين بالخدمة العسكرية قبل سوقهم لجبهات القتال، وقد لا يبدو هذا الأمر ضدَّ القصيدة وهو ليس في صالحها كذلك حتى الآن. غيـــر أن وجهة النظر التي يعبـــر فيها الشعر عن موضوعٍ كهذا هي التي تحدد توجُّه القصيدة، في ما إذا كانت تعبوية فعلاً أم شهادة حقيقية عن مكان يشكّلُ معادلاً لانتظـــار الموت.

تبدأ القصيدة هكذا:

(تستفيق البنادق قبل العصافير..)

هنا من هذا القلب الواضح لطبيعة صورة سعدي يوسف عن الحمامات في قصيدته تحت جدارية فائق حسن. قلـــب يؤكـــد حقيقتيـــن، الأولى تقليدية القصيدة، عبـــر هذا التذكير البيانـــي الواضح مع نموذج شعري سابق، وهو شيء يبدو طبيعياً لشاعر في خطواته الأولى، والثانية: الإشادة الواضحة بأهمية البندقيـــة،

بأرجحيتها على العصافير رتبة، وأنسنتها عبـــر الفعل "تستيقظُ".

ويصفُ الشاعر التدريبات الصباحية داخل هذه المعســكرات التي هرب منها أقرانهُ وهجاها العديدون في قصائد مُرمَّزة، يصفُها بنوع من الفعل الشعري عبــر هذهِ الجملة التي لا تخلــو مــن "الفرح الثوري" الذي نادى بـــه دعَـــاة القصـــيدة اليوميـــة في السبعينات:

(نركضُ فوقَ النَّدى والبِطَاح.

نفلُّ ظفائرَ حلوتِنا الشمسِ ننـــشُرُها خصلةً خصلةً للرياح.)

هؤلاء المهرولون في تلك المعسكرات هل كانوا يركضون فعلاً نحو الشمس، وهلْ كانت طريقهم التي (يغطيها الندى) ســالكة سوى للموت:

(تستفيقُ البنادقُ..قبلَ العصافيــر

نركضُ...

فوقَ الندى والبطاحْ

نفلُّ ضفائرَ حلوتنا – الشمسِ –

نـــشُرُها..

خصلةً ..خصلةً

للرياحْ.)

لكن ماذا بعد انتهاء الهرولة الصباحية التي يبدو أنها كانــت نزهة شعرية بروح جماعية كما صورها لنــا الشـــاعر لا مجــال

للعقوبات أو الجلد أو الإهانة فيها مطلقاً. يعـــودُ المقـــاتلون إلى رعاية العريف:

(وحيـــنَ يصبُّ العريفُ...

حليبَ الصباحْ

ونقتسمُ الخبزَ..

والضحكةَ الدافئةْ

نراها...

تمشِّطُ في صفحةِ الماءِ...

خصلتَها الذهبيةْ)

وفي ظلّ هذه الطقوس المغرقة في جماليتها وعذوبتها يأتي من يشد العزيمة بالقصص والحكايات:

(و "مكي"..!؟

أيدخلُ خيمتنا..

ـــ في المساءِ ـــ كعادتهِ

يُحدّثنا عن بطولات تشرين والقادسية.

و"قاسم"

مازالَ يقرأُ أشعارَهُ

كلّما عشّشَ الوجدُ... في مقلتيهِ

يذكّرنا... بالطفولةِ...

والرازقيِّ..

وضحكةِ جارتنا

وطيورِ الحباري

لماذا يحبُّ العريفُ فؤاد..

الجرائدَ ..والرازقيَّ ..ونخلَ السماوة

يصبُّ لنا – كلَّ يومٍ – حليبَ الصباحْ

ويسألنا.. واحداً.. واحداً

من رأى زهرةً حلوةً نبتتْ..

بين وقعِ الخطى والصباحْ)

كيف يمكن أن تنبت (زهرة حلوة) عند هرولة الجنود في ساعة التدريب الصباحي؟ طبعاً من الممكن في أدب يقومُ مقام "رسالة من المعسكر" الذي كان يقدم يومياً من شاشة التلفزيون بعد نشرة الأخبار وبيان القيادة العامة للقوات المسلحة، وهو يرصد معسكرات التدريب على طول الوطن وكأنها كرنفال جماعي للاحتفاء بالشمس والبندقية والعلاقات الحميمة بين "المراتب" ولكن كيف من الممكن أن يكون الشاعر فرحاً وهو يساق إلى معسكرات التدريب تمهيداً لزجه بجبهة القتال؟

لكن اللافت هو الركون إلى رمز نمطي يمثله "العريف" الذي شاع تداوله في أدبيات (قادسية صدام) وقصص من "لهيب المعركة" و"ديوانْ الحرب" فاستخدام رمز العريف، أكثر حتى من الضابط، ربما يمثل التلطّي خلف تأويل ينطوي على مخاتلة للإيحاء

بالانحياز إلى العريف بوصفه مقهوراً في الحرب، والضابط بوصفه غيـــر ذلك؟ لكنَّ الأمر ليس هنا مطلقاً، إذ أن التراتبية لا تعـــني شيئاً، فلا يمكنك إلا أنْ تمجِّدَ الحربَ أو تدينها، والراديكـــاليون من ذوي العقائد قد ينظرون إلى الحرب نوعياً من خلال هـــذه القضية. بيد أن الحرب كفعل تدميـــر وإفناء ووضـــع نهايـــات مبكرة لأشياء كثيرة هو فعل مدانٌ في كلّ الأحوال.

لكن محاولات إضفاء طابع طبقي على الحرب، لـــن يكـــون تجميلاً مناسباً لقبحها الأبديِّ، ولن يكونَ أيُّ إنسان قادراً على منحها الجانب الإنساني، إلا بما يُدينها فحسب، لا "العريف" ولا حتى "الشهيد" يمكن أن يزيِّنَ غابات الرَّماد بأشجار لا بطلائهـــا بالدم ولا بميسم بالفقر.

لكن وعلى طريقة الصائغ في "التنكر" لأخلاق نصه قبـــل أي شيء آخر نقرأ له ما أن يكون "تحت سماء غريبة"[1]:

(الجنديُّ الذي نسيَ أنْ يَحلقَ ذقنهُ في ذلك الصباح.

فعاقبهُ العريفُ

الجنديُّ القتيلُ الذي نسوهُ في غبارِ الميدان

الجنديُّ الذي غدا مُتنزَّهًا للمدينة

ماذا لو كانَ حلقَ ذقنهُ في ذلك الصَّباح.)

---

1 عدنان الصائغ (تحت سماء غريبة ـــ منشورات البزاز سلسلة ديوان الشـــعر العراقي 2 تصدر عن دار مواقـــف عربيـــة ـــ لنـــدن، رومـــا طبعـــة أولى 1994.قصيدة في "حديقة الجندي المجهول"

وإذا كان عدنان الصائغ قد خلط الوطن بنقيضه والمنفى بنقيضه، وقتل الشهيد بالشهيد ورثاهما معاً داخل القصيدة فليس مستغرباً أن يهجو العريف المسكين معادلاً هذه المرة للقاتل، وأنْ ينقلب حتى على "الطبيعة الوطنية" ليهجو ذلك الصباح الذي لم يحلق فيه الجندي ذقنه.

خلاصة القصيدة التي ولد بها الشاعر هي مديح واضحٌ للمعسكر، وبهذا فهي تندرج تحت تسمية الأدب التعبوي إياه. وهذا المديح سيلاقي بالتأكيد مديحاً نقدياً موازياً إذ وجد الناقد يوسف نمر ذياب في هذه القصيدة نموذجاً، لتأكيد رفضه للشعر الذي لا يفهم، والتدليل على نوع الشعر الذي ينحاز إليه، لقد كانت قصيدة أولى لشاعر ينشر للمرة الأولى، ومع هذا كتب عنها الناقد يوسف نمر ذياب الذي كان يعبر في كل مناسبة عن امتعاضه من الشعر الجديد.. يقول نمر ذياب في مقالته التي عنونها بـ (صباح الخير أيها المعسكر، صباح الخير أيها الشاعر) إن عدنان الصائغ: (كان شاعر قصيدة يومية موفَّقاً) و (قاصاً في وصف الحياة اليومية.. قاصا يرسمُ – قدر ما "تتحمل" القصيدةُ الغنائيةُ – ملامحَ أو مؤشرات إلى ملامح أبطال قصة) لكنْ منْ هُم الأبطالُ وما هي القصة التي يبحث عنها يوسف نمر ذياب في قصيدة لشاعر جديد ولد في زمن الحرب؟ أغلب الظنِّ أن هكذا نوعاً من النقد يمثل جزءاً من الأدب التعبوي الذي أساء كثيراً للأدب العراقي حتى جعله وكأنه المتن في الثقافة العراقية خلال الثمانينات.

فالإشادة بجملة من نوع (هنا زهرة نبتت بين وقع الخطى

والصباح) واعتبارها صورة (لا تصدر عن شــاعر مــن العــالم الثالث!) لا تعبــر إلا عن نــزعة في قبول الشعر الذي يجعل كل شيء جميلاً حتى ما هو مدان إنسانياً وليس أكثر صــراحة مــن ذلك سوى تعبيــر الناقد عندما يقول: (الشاعر يكني باقتســام الخبز عن اقتسام المصير الواحد.. اقتسام الحاضــر، وباقتســام الضحكة الدافئة عن اقتسام فرح الغد "اقتسام الحلم".)

"ونقتسم الخبز والضحكة الدافئة".

عبارة أخرى تعبوية للصائغ الذي عادة ما يعيد صياغة جمله في طبعات جديدة:

وَبجسمِ صَدِيْقِيْ
عُشْرونَ شظِيَة
كانتْ تومضُ في ليلِ الوَجَعِ الْمُرِّ
نُجوماً.

هذه النجومِ أو "أوسمة المجد" كما سماها صدام وأسس نادياً لمن فقدوا جزءاً من أعضائهم أو أعيقوا باسم نادي "وسام المجد". تصبح لدى الشاعر علامة فارقة على الوطنية ربما؟ لكن ما يريد الشاعر هنا أن يضللنا بشأنه هو الأسبقية في اجتراح فكرة الجرح - الوسام أو بقايا الشظايا التي تضيء في جسم الجــريح مثــل النجوم؟ من هو السابق أو من هو اللاحق في توليد المجد حقاً؟

هذا الشعار ؟ أهو من صياغة الشاعر أم الدكتاتور؟

ومع هذا كله وللإنصاف، لم يكن الصائغ شاعر سلطة، بمعنى إنه لم يكن صوتاً من أصواتها الأساسية، ذلك أن شعره في الواقع

لا ينافس شعر رعد بندر ولؤي حقي في تجسيدهما لنموذج البوق عالي الهتاف والتمجيد. لكن "عدنان الصائغ" في المقابل وظف جانباً من شعره لممالأة السلطة بهدف الاستفادة منها، وبهذا المعنى فعدنان الصائغ، شاعر ثمانيني، لا يندرج تحت توصيف " الجيل البدوي" الذي وضحنا معالمه بعناية كافية كما أعتقد، فعدنان الصائغ في ذلك العقد بالتحديد، كان دائماً مواطناً محلياً مثالياً في وطنٍ مُصاغ في الوعي الاجتماعي على وفق صياغات الدولة، ولأنّ الدولة في العراق هي السلطة، فإن "وطن" عدنان الصائغ كان في وقتها "وطن الشهداء والنساء الجميلات وروح الألفة بين الأعلى والأدنى في معسكرات الجيش ويوميات الشارع" وهو مواطنٌ نال من "الوطن" احتفاء طيباً بشاعريته فقد أصدر دواوينه الشعرية الخمسة الأولى وكتاباً نثرياً سادساً داخل العراق الأربعة الأولى منها خلال أربع سنوات فقط، بينما لم يصدر الكثير من مجايليه وسابقيه ديواناً واحداً في تلك الظروف!

وعدنان الصائغ "ثمانيني " لم يكن بإمكانه الالتحاق بـ" الجيل البدوي" لأنه مُعمِّر في المؤسسات، ومُتدرِّج بها ومتقلّبٌ بينها، حتى رأسها، فهو شاعر يُحيي المناسبات "الوطنية" ويشارك بوضع الأزهار على ضريح الجندي المجهول:

(هائماً.. في فضاء العراقْ
باسطاً ظلَّ جنحيهِ.. حيثُ المدى
جسرُ ضوءٍ..

يمرُّ عليه البـــراقْ[1].)

والصائغ ليس بدوياً لان علاقته بالوطن راديكالية "متجذرة" كما يقول في قصيدة " طفولة ":

تجذّرتُ – منذُ الطفولةِ–

بالوطنِ المستحمِّ على شرفتي

كنتُ ...والشمسُ نلهو معاً

في الأزقّة

نبتاعُ حلوى

ونكتبُ شعراً

ونركضُ خلفَ العصافيـــرِ.)

لكن ما هو "تأويلُ الشمس" هُنا حَقّاً. حـــين تنشـــر هــــذه القصيدة في تموز مثلاً، فالحديث عن الوطن والشمس يأخذ معنى آخر أليس كذلك؟

---

1 هذه القصيدة "أزهار على ضريح الجندي المجهول" المنشورة في ديوانه الأول تصلح أن تكون نموذجاً آخر "للمقابلة" بينها وبين قصيدته الأخرى التي تحمل عنواناً مقارباً (في حديقة الجندي المجهول) المشار إليها سابقاً والمكتوبـــة بعـــد خروجه من العراق ببضعة أسابيع، حيث يمجّد في الأولى ويسخر في الثانية من الرمز نفسه " الجندي المجهول" تبعاً لنوايا لا تبدو مضمرة تماماً وحين نحاول أن نخرج بعنوان "الصائغ ضد الصائغ" كخلاصة حقيقية لمثل هذه المقاربة فسنجد أنه يسخر من نصه، وربما من نفسه، ليسَ إلا.

الطفولة والتطفل

ومن الطفولة "المتجذِّرة" بالوطن، إلى طفولة مستعارة وأخرى تلقائية يمكن نقصيهما لدى "شاعرين آخرين" قريبين من "الصائغ" في موضوعة الطفولة يمكن وضعهما في سياق مقارنة لطبيعة مقاربتهما لموضوعة الطفولة، دنيا ميخائيل وعبد الرزاق الربيعي قد يصلحان نموذجين للمقارنة بين مستويين تعبيرين في مناخ واحد.

وصفة القرين بين الشاعر والشاعرة لا تتوقَّفُ عند حدود "المجايلة" و"المواطنة" ونمط الكتابة الشعرية إنها أيضاً في طبيعة تلك الكتابة وفي تشابه الانشغالات والاهتمامات البؤرية للقصيدة.

فالشاعران عبد الرزاق الربيعي ودنيا ميخائيل قريبين في أشياء كثيرة. ولا تمييزٌ جنسيٌّ هنا، فلسنا بصدد اختبار فحولة بايولوجية ولا حتى فحولة شعرية، إننا بصدد تقصٍّي قيمة لنوع أدبي وليس لجنس عضوي، فنحن نبحث في نسق "مشكلة النوع" على وفق رؤية "جوديث باتلر" في تفكيكيتها الثقافية من أجل المساواة الثقافية بين الجنسين، تفكيكية تقوم على استراتيجية المساواة وليس التسوية العابرة، ذلك أن الجنسانية لن تكون الغائية إلا بقدر الإزاحة المتحققة من مفارقة التعبير الأدبي ليس أكثر، ولن تكون الجنسانية معياراً للهوية الثقافية كذلك.

ومن هنا يمكن أن يكون هذا المقتربُ ليس مجرَّدَ مقارنة وإنما تحريض لجهود لاحقة في التخلص من عقدة الأنوثة في الثقافة العربية، تلك العقدة التي تحوَّلت في نسقٍ جديدٍ وتحوُّل نوعي إلى

نوع من الميزة الثقافية المعيارية، ما نريده هنا هو كشف طبيعة استعارة كل منهما " الشاعر والشاعرة" لا "الذكر والأنثى" للتجربة، وتمثلها في سياق شعري أو بتوظيفها في سياق نفعي، فالاثنان كتبا للأطفال وأصدر عبد الرزاق الربيعي أكثر من مجموعة شعرية في ذلك النوع من الأدب.

والواقع أنَّ شعراء آخرين من عقد الثمانيات نشطوا في الكتابة للطفل خلال "الفترة" مع أننا نجد أنفسنا اليوم إزاء سؤال جوهري يتعلق بطبيعة تأثير تلك الكتابات والإصدارات على الجيل الذي قرأ "الأشعار" وعموم "الآداب" الموجهة للاطفال خلال الحرب.

لنتذكر أيضاً أن عبد الرزاق الربيعي صاغ "وطناً جميلاً" للأطفال، وبينهم آلاف اليتامى، آنذاك في مجموعته " وطن جميل" عن دار ثقافة الأطفال 1985. وهو هنا كصديقه الصائغ "مواطن" ومنشد لطفولة نشأت في حاضنة المؤسسة.

على هذا الأساس من المفترض أنْ نجدَ داخلَ كلٍّ منهما طفلاً قادراً على التعبير عن عوالم خاصة، طفلاً قادر على الوصول إلى الأطفال وفي الوقت نفسه هو شاب ورجل كهل، وهي سيدة في متوسط العمر حالياً، قادران على تكوين عالم شعري مقنع.

لكننا في التدقيق في النص الخاص بكل منهما سنجد أنَّ طفولة عبد الرزاق الربيعي المكتوبة والموصوفة هي طفولة مزعومة لا تكادُ تتحقّقُ في النصوص علما أنهُ مارس نشاطات عدَّة لها علاقة بالطفولة ولكنْ فقط كممارسة اجتماعية استعراضية تخصه

وحده، أما في الكتابة فنحن نعلمُ من أستاذه عبد الرزاق عبد الواحد في المقدمة التي صدَّر بها مجموعته البكر (إلحاقاً بالموت السابق ـــ منشورات آمال الزهاوي 1986 بغداد) أنه (طفل أخرق يكسر القلب) والمعاجم تخبرنا بأنّ الأخرق هو الجاهل الذي لا يحسن عمل شيء، وهو غير الحائز على الصنعة.

أين ذاك؟

"في الحبّ" كما يقول لنا أستاذه. وأنه"مرتبك مثل طفل مُذنب خصوصاً إذا ما أطيل النظر إليه". أما الصفة التي يراها الأستاذ في تلميذه فهي: "الفتى" المسكون بالخجل والفجيعة، وليس الطفل. كما أراد أن يوهمنا قبلاً.

وبالمناسبة فالأستاذ نفسه هو شاعر "أطفال وطفولة" أيضاً، إلى جانب تمجيده للدكتاتور واحتفائه بكرنفالات الدم ومسرح الجثث المتراكمة.

ولا ندري لأيِّ الغرضين جعل "الطفل المعجزة" أستاذه في درجة موازية للشهيد كما سنرى. أم لعله لسواهما من الأغراض أخرى تتعلق بفكرة القطب والمريد في التراث العربي، خاصة وأن التلميذ صحب الأستاذ حد "الملازمة" خلال الثمانينات.

لكن لننظر إلى قصائد " الطفل" الربيعي من خلال مجموعته الأولى ولنتأكد من وصفة "الأستاذ" والعمل "الأخرق" للتلميذ. كيف سيكون العمل: القصيدة الأولى " الطيف " مهداة إلى الشهيد حميد فاخر، وطبعاً لا بدَّ من شهيد يمثّل جواز مرور "للطفل" الذي يجاملُ الرقيب بأحسن ما تكون المجاملة، ويدلفُ

للقصيدة من باب تمجيد الموت قتلاً من أجـــل "الأرض" لأنـــهُ وحده سبب الخلود كما يعتقد "الطفل":

يا أمَّ شهيدِ الأرض ابتهجي
سيمرُّ عليكَ
عشيَّةَ كلِّ خميسٍ
فوقَ جوادِ الرِّيْحِ
يدقُّ الأبوابَ
يقبلُ جَدرانَ الحيِّ بصمتٍ
جوادُ حَميد
سيمرُّ بنا هذي الليلةَ
سيمرُّ الليلةَ
حتماً" سيمرُّ
وتلتمعُ النجماتُ.)

وقد يخرجُ لنا أحد "الأطفال الأذكياء" ليقول لنـــا إن هـــذا "الشهيد" قد أعدم، ولم يستشهد في "قادسية صدام" ولكننا نرجو أن لا نكون مُجبـــرين على تقليب ماضي "الشـــهداء". وإنمـــا سنكتفي بطرح سؤال بسيط: هل تتذكّرون ما الذي كانت تعنيه كلمة "الشهيد" في القصيدة خـــلال الثمانينـــات يـــا أطفـــال الثمانينات؟

ثم بعد "الشهيد الحي" الذي صنع له الطفل المجـــد والخلـــود مباشرة، سيهدي قصيدة أخرى لشاعر مناسب! لكن هذه المـــرة كتلميذ مطيع وليس كطفل: " إلى الأستاذ الشاعر عبد الـــرزاق

عبد الواحد"

غيـــر أنَّ الطفلَ سُرعان ما يبدو مهمومـــاً بهمـــوم الـــوطن والمحاربيـــن الذين يدافعون عنه وعن هموم العالم والفقراء أمـــام سيدة لا تريدُ الحديث عن هموم الطفل.. لكن من الطفل حقاً؟:

(ركضَ الجنديُّ..
أمتارا"
بلا رأسٍ
وماتَ
سقطَ الجنديُّ..
وبيـــنَ الرأسِ
والجثَّـــةِ..
كانتْ خطوات)
حدثتني ..
عنْ (ألن ديلون)
والفلمِ الأخير
وروتْ قصَّتَهُ حتَّى الختام
كلَّما حدَّثْتُها عَنْ مِيْتَةِ الوردةِ
قالتْ:
(اقلب الصفحةَ لُطفاً")
وقلبتُ الصفحةَ العشرين
والحسناءُ..
مازالتْ وكالعادة تحكي..

عن ألن ديلون...

عن صبغِ الأظافر)

لكنه حين يخاطب نفسه في قصيدة (موسم عبد الرزاق الربيعي) يبدو إنه يقرر أن ينزع عنه أقنعة الطفولة بلغة اعترافية، بعد أن وجد أنّ الأقنعة لا تجدي نفعاً:

مأزقٌ أنْ تكونَ نقيًّا

وديعاً

أليفْ

يؤاخيكَ صمتٌ مواتٌ

وحزنٌ كثيفْ

مأزقٌ..

فيه ألقاكَ

عِرق حيّ

ووقتٌ عصيبْ

وأنت تقيسُ المسافة

تختارُ أنْ تتأرجَحَ

......

فكنْ واحداً..

أيها المتعدِّدُ في الآخرين.)

في مقابل "الطفولة" الملفّقة التي يتقنَّعُ بها "التلميذ"لإنجاز صنيع جيد ينال به رضا الأستاذ في صنعته! تفصح نصوص دنيا ميخائيل على ابتسارها وبساطتها التي تصلُ إلى حدٍّ السذاجة أحياناً عن

عالم طفولي تلقائي في تجسير العلاقات بين الأشياء، أو بين الفرد والعالم.

إنها في الواقع تنتمي للطفولة كيانياً وبلاغياً حين تتحدَّث عن الحرب، باللغة والمخيلة والاهتمام، والتوجُّه:

(بلحيته الطويلة كالحرب
وبزَّتِه الحمراء كالتَّاريْخ
وقفَ "بابا نويل" مُبتسماً
وسألني أنْ أطلبَ شَيئاً
أنت فَتاةٌ طيِّبةٌ قالَ
لذلكَ تستحقِّينَ لُعبةً
ثم أعطاني شيئاً يشبهُ الشِّعرَ
ولأنني تردَّدتُ
طمأنني لا تخافي يا صغيرتِيْ
أنا "بابا نويل"
أوزِّعُ الجمالات للأطفالِ ألَمْ تريني من قبلُ؟
قلتُ ولكنَّ "بابا نويل" الذي أعرفُ
يرتدي بدلةً عسكريَّةً
وَيوزِّعُ عَلينا كلَّ عام
سُيوفاً حُمراً ودمى للأطفال
وأطرافاً اصطناعية
وصوراً للغائبين

نعلقها على الجدران[1])

لنلاحظ كإشارة سريعة إلى جمع الجمال على "جمالات" تجسيداً تلقائياً لتمثل طفولي وليس تمثيلاً لتلميذ يجيد التقنع بالطفولة.

المسافةُ إذن تكمنُ في هذه الطبيعة من افتعال التجربة والاتكاء على شعريتها الفطرية المحايثة لها دائماً وأعني الطفولة، وبين تمثلها كإحساس كياني غير مصطنع حتى في ذروة العقل والنضج. يمكن أيضاً تقصِّي نماذج أخرى خاصة لدى سعد جاسم في الطفولة المشاكسة القائمة على العبث والزوغان والحيلة التلقائية بوصفها صفة طبيعية وليست اتصافاً أو اكتساباً. وسعد أصدر هو أيضاً مجاميع شعرية للأطفال، واتسمت تجربته بعصب "طفولي" واضح يحكمها.

إلى جانب هذه النماذج التي أرى إنها تبقى في سياقها الفني العام متماثلة في الطبيعة، لكنَّها مُفترقة في المستوى البلاغي الخاص، يُمكن تقصِّي نموذج آخر مختلف في الطبيعة والمستوى في الآن نفسه، نموذج يذهب نحو النظر إلى الطفولة برؤيا وجودية أعمق، وأكثر تعقيداً، سواء على صعيد المخيلة أو في صياغة العبارة أو التمرُّد على السند المتوارث في العلاقات الشيئية واللغوية:

(يَهرُبونَ راكضينَ خلفَ الإسكافيِّ

---

1 دنيا ميخائيل (الحرب تعمل بجد) دار المدى دمشق طبعة أولى 2000 قصيدة" بابا نويل"

الذي يرمي بالوناتِهم بالمسامير!!
الكلُّ يصنعُ مخالبَ
والعناصرُ تتفكّكُ
باحثة عن أصلها
والأطفالُ يهربونَ إلى العُشْب.
الأصواتُ
أدواتُ الشاعر
لخداع الأجراس
والأطفالُ
ينهرونَ المسامـيـرَ.
أه ما
أجملَ البالون المعشب
وما أتعسَ القفصَ الأسودَ
الذي يراقبُ المخالبَ
والمسامـيـر.[1])

هذه السوريالية هي تلقائية باطنية، بمعنى إنها اختمار النسيان بشكل يجعل المسافة بين الوعي والقصد من جهة، والمتاهة والتلقائية من جهة أخرى ممتزجة في تلك الخميرة التي تخرج بهوية جديدة تحملها العبارة.

وتتسم تجربة محمد تركي عموماً بالاحتفاء باللا وعي

1 (محمد تركي نصار ــ السائر من الأيام ــ مصدر سابق) قصيدة " أطفال"

والازدواجية في العلاقات مع الواقع، ومزج أهواء الأحلام بنيران الكوابيس. إنّ التأثيـــرات السُّوريالية في العمق الفكري والمزاجي للنصار، دفعته هنا إلى دمج التلقائية الطفولية بخميرة أصلية باطنية للأفكار، أفكار لا تخلو من حسٍّ التشاؤم حتى وهـــي تراقـــب الأطفال الراكضين خلف الإسكافي.

وهي هنا ليست طفولة "ذرائعية" كتلك التي يصيغها "شـــاعر القادسية" و"أم المعارك" ويقلدها لأحد تلاميذه.

وإذ نشير إلى الزيف والتزلف للسلطة من خلال رموزها فإننا نزع عن الطفولة المزعومة أقنعة الدهاء والرياء، ونجعل النص مختبراً لتقصي تجليات ما يدعى أو يتلبس أو يخلع على أنه سمـــة، بـــلا سيمياء دالة عليها في النص أو ربما ثمة ما يناقضها ويدحضها.

الفصل الخامس

مغامرة "البدوي" داخل العمران القديم

"قصيدة بلا نثر" وجدل الأشكال الشعرية

في كتابها الرائد عن قصيدة النثر (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) تثير الناقدة الفرنسية سوزان برنار أكثر من إشكالية وأكثر من قضية وهي تسعى إلى تأصيل (قصيدة النثر) في الثقافة الأوربية، وإذا ما حاولنا تطبيق استنتاجاها على قصيدة النثر أو شعر اللا تفعيلة العربي، كما يفعل معظم النقاد العرب، سنجد أن الإشكاليات المثارة حول إجناسية النص، هي أكثر تعقيداً وأقلّ بحثاً، بمعنى أنها لم تحظ حتى الآن باستقصاء نظري تطبيقي لتجذير الكتابة الشعرية العربية خارج الإيقاع، في بحث خاص يمكن اعتمادُه في هذا المجال.

وما المحاولات التي قدمها أدونيس وسواه في محاولة تأصيل (قصيدة النثر) العربية في الكتابات الصوفية ونثريات الجغرافيين والرحالة والمؤرخين، إلا ابتعاد عن أصول البحث المنطقي التي تستدعي النظر في الشعر لدى الشعراء، وليس لدى غيرهم أو في مكان آخر!

بهذا المعنى فصل أدونيس وسواه الشعرية العربية عن الشعر نفسه، وما عادوا معنيين بالتفريق بين القصيدة والشعر.

سوزان برنار نفسها تؤكد أنّ القصيدة، بأي شكل كتبت، تبقى لها قوانينها العضوية ومتطلباتها الفنية التي ستفرضها على ذلك النثر الحرِّ للغاية، في اختيار مواضيعه ومفرداته وتراكيبه وأسلوبه.

تقول برنار (إن رفض القوانين ليس رفضاً لكل قانون، كما لا

تعني الحرية في الشكل غياب الشكل، لقد رأينا أنّ النثرَ ينتظمُ في المقام الأول في نثر إيقاعي خاضع لقوانين هي غير تلك القوانين التي تدير النثر الخطابي على سبيل المثال، وبقي لدينا الآن أن نرى كيف أن القصيدة، وهي شكل، تفرضُ على النثر الذي يكاد يكون حرًّاً والنثر الذي يكاد يكون إيقاعياً، نظاماً عاماً وتجعل منه وحدة واحدة: كياناً فنياً.)

ولكن ما القصيدة؟ تتساءل سوزان برنار ــ قبل القارئ ــ بعد أن تقرَّ بأنّ قوانينها غير قوانين النثر، بل إنها تصل إلى تفريق عميق بين القصيدة وجامعها النوعي: الشعر، وبذلك تقدم ما يمكن وصفه بتخصيص آخر للقصيدة داخل الشعر، إنها أصعب من الشعر ذاته، وإذا كان الشعر على قول أبي تمام:

الشعر فرج ليست خصيصته

طول الليالي إلا لمفترعه!

فكيف يمكن أن تكون عليه خصوصية القصيدة وخاصيتها داخل الشعر نفسه؟

وإذا أردنا أن نقارب معطى أوروبي: (قصيدة النثر) من الشعرية العربية فأية مستلزمات تتطلبها هذه المغامرة؟

النقادُ العرب القدامى يكادون يُجمعون على أنّ الشعر يُصبح شعراً عندما "يُقصد" أي يجري بناؤه ووعيه من مفهوم هلامي بالأساس ليغدو قصيدة.. وتقول برنار (ما القصيدة؟ ينبغي أن نردَّ لها معناها الاشتقاقي كله، على أنها عمل مبني كامل إذ غالباً ما يحصل الخلط بين القصيدة والشعر كما إننا نسمي قصيدة كل

نتاج نصادف فيه شعراً)

قصيدةَ النثر بهذا المعنى تجمع بين موهبة الشعر الاستثنائية، وامتياز آخر هو الوعي الذي يكفلُ لمن امتلكه العثورَ على جسد القصيدة داخل روح الشعر.

وبهذا تكون القصيدة شعراً، أو "قصيدة" بلا "نثر".

ولذلك فحين نبحث في جدل الأشكال الشعرية داخل القصيدة خلال مرحلة الثمانينات، ومناقشة المفهوم الوافد " لقصيدة النثر واختباره داخل الثقافة المحلية وتاريخ القصيدة العربية، فمن المهم التذكير بأن فوضى التسميات المتعلقة بالشعر المكتوب خارج إيقاع البحور العربية التقليدية، شكلتْ المجالَ الحيوي لسجال لم يصل في كثير من الأحيان حدَّ الجدل الحيويِّ أو الحوار الْمُجدي خلالَ العقودِ الأخيرة من تاريخ الشعر العربي، بيد أن تسمية " قصيدة النثر" بمَا حملته من إشكالات وتناقضات داخلية أضحتْ محلَّ هذا السجال بامتياز، وبالتالي فإنَّ الصيغَ الشكليةَ داخلَ هذا النوع الجامع، غير المانع، هي ما يُمكنُ أن يشكّلَ حافزاً على قراءة العلاقات الْمُشوَّهة بين حُدودِ الكتابة الشعرية على مُختلف أشكالِها الراهنة.

كما أنَّ النظرةَ إلى مُستقبلِ " قصيدة النثر" بوصفها كتابةً شعريةً خارجَ الأوزان الموروثة، لا تتمُّ بمعزل عن فحصِ تاريخها المتحدِّر من أرومة معقّدة حقاً، ومحاولةَ مقاربة هذا الشكلِ الشعري الوافد، بتراثٍ شعريٍّ طويلٍ أكثرَ تعقيداً، شكّلَ الهويةَ الثقافيةَ العربية.

فالخلطُ أو الالتباسُ الحاصلُ، على الأقلّ بين "الشعر النثـــري" و" قصيدة النثر" نصّاً وقراءة ونقداً، يقود اليوم إلى امتناعِ وجود نقد منهجي ناهيك عن خصوماتٍ لا تَنِيْ تتجدَّدُ حولَ ريـــادةِ شكلٍ جديدٍ في الشعريةِ العربية.

نستطيعُ القولَ أنَّ " قصيدة النثر العربية" وُلِدَتْ مُتزامنـــةً، في حسابِ العُقود، مع ما عُرِفَ بالشعر الحرِّ، في فوضى تســميات أخرى، أو "قصيدة التفعيلة" في التصنيف الشكلي الهندسي، تمييزاً لها عنِ الشعر العمودي (قصيدة البيت أَو الشطرين) بيد أنَّ هذه الولادةَ لم تكنْ مرئيةً تماماً، بفعل البهجة الزائدة الـــتي رافقـــت الإعلانَ عن ولادة "قصيدة التفعيلة" وتحوّلها إلى مشروعٍ ثقـــافيٍّ "قوميٍّ جديد" في ذروةِ الحديثِ عن الجانب السياسي من هـــذا المشروع، بينما جرى النَظرُ إلى إرهاصات " قصيدة النثر" وكأنها اعتمالاتٌ تضطربُ خارجَ هذا المشروع.

وعندما نـــزعُمُ أنَّ ثمّةَ ولادةً لـــ" قصيدة النثر" من داخـــل مشروعِ قصيدة التفعيلة كاحتمال غيـــر منجز وليس استتباعاً أو استدراكاً، فإننا نحدد هنا " قصيدة النثر" في نموذجها العراقـــي، وهو ما يستدعي الإشارة إلى أن الثقافة الأنكلو سكسونية الـــتي رأى ناقد مثل الدكتور إحسان عباس أنها أســـهمت في تحـــول الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة حدَّدتْ توجُّهاً مختلفاً للقصيدة المكتوبة خارج الوزن عن مثيلاتها في بلاد الشام.

فقد كان مفاجئاً للشعر العراقي في الثمانينات، وهو يـــدأب على كتابة " قصيدة النثر" مثلاً، أن شروط سوزان برنار لتحقق هذه القصيدة، لم تحزها تلك الأشعار، إذ لم يجد أي شاعر عراقي

حتى مرآة صغيرة تعكس شكلَ قصيدته في مقولات برنار عن قصيدة النثر في كتابها " قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا".

فـ" قصيدة النثر" أصبحت خياراً في العراق خلال حرب الثماني السنوات مع إيران، بفعل حافز من هامش في الشعرية العراقية، لدى حسين مردان وجماعة كركوك، وترسَّختْ في تلك السنوات بين الشعراء الجدد، لأنَّها قصيدة لا تصلح لتلك الحرب بل لحروب أخرى! وهي في كلّ الأحوال كانت حافزاً وخياراً تغييراً، وليست شكلاً نهائياً وخياراً إحلالياً.

أما في بلاد الشَّام حيث "الثقافة الفرانكفونية" فإن " قصيدة النثر" كتبت بشكلٍ مختلف، لا يبتعدُ كثيراً عن أصولها التي استقصتها سوزان برنار نفسها، فقصائد محمد الماغوط، وأنسي الحاج، تعدُّ نموذجية في هذا السياق، وإن كانت ديباجة الإنشاد واحدة من بعض سماتها التي تشدُّها إلى مرجعية ما، كما يمكن استثناء تجربة توفيق صايغ في هذا المجال.

ربما لا يُسرُّ مثل هذا التحليل رواد " قصيدة النثر" العربية كثيراً، مثلما لم يسر رواد قصيدة التفعيلة في وقت سابق، لكنَّ الواقعَ يُشيرُ إلى أنَّ ثنائيةَ المرجعِ المحفّزِ ما بين الثقافة الأنكلو سكسونية في العراق والثقافة الفرانكفونية في الشَّام أوجدتْ نموذجين على الأقل لـ" قصيدة النثر"، غابت معهما الفكرة التي طرحتها سوزان برنار حتى وهي تتقصَّى رحلة تلك القصيدة ما بين الثقافتين الفرنسية والأنكلو سكسونية.

ما يرسخُ أزمةَ النموذَج أنَّ فكرة سوزان برنار نفسها تتناقضُ

أحياناً مع ما تورِدهُ من نماذج ذات إنشاد واضـــح كإشـــراقات رامبو وأناشيد لوترياموِن بما حملته من شحنة ميتافيزيقية عاليـــة وتدفقٍ حرٍّ لا يخلو من بلاغة هرمسية.

نحن إزاء نموذجيـــن حقاً، أحدهما يقبل بـــ" قصيدة النثـــر" على أنها معطى وافد ويستجيب لهذه الفكرة بواقعية فيكتب لنـــا قصيدة نثر نموذجية ومنضبطة، والآخر لا يجدُ ثمة مسافة بينـــها وبين النثر الشعري، ويسعى إلى البحث عن أصولها في الثقافـــة العربية، حتى وإن بدا ذلك البحث احتطاباً في ليـــل لا ينتـــهي، وتنقيباً في بحر شاسع، فتكون الحصيلة زبداً وجفاءً علـــى حـــدٍّ سواء.

قد لا نكونُ بصدد الغوص تماماً في التاريخ القريب، ونحـــن نتحدَّث عن مستقبل " قصيدة النثر" لكنَّ عقد الخمسينات رمى في الواقع بظلال جديدة على مجمل المشهد، وقد أسفر الفـــوران الشكلي داخل مرجل الشعرية العربية، عن عسف مُتعدِّد الأوجه تمثَّلَ في شيوعٍ النـــزعة الإنكارية بين الأشكال والتي غدتْ سمةً جديدةً في تاريخ الشعر العربي.

ويُمكنُ الاستطرادُ في هذا الصدد بتشبيهِ ما حدثَ في الشعر العربي عند مطلع النصف الثاني من القرن العَشرين، بما حدث في فرنسا عند القرن التاسع عشر، حيث النثرُ الشعريُّ إلى جانـــب الشعر الموزون و" قصيدة النثر" على صعيد التعـــدُّد الشـــكلي، والرومانسية والبرناسية بجوار الكلاسيكية، على صعيد المـــذاهب الفنية، كلها عاشت وتجاورت في وقت واحد.

فقد كان الجواهري في عنفوانه وشكيمته الشعرية والسياب والبياتي ونازك وبلند تحت أضواء المدينة الشعرية الجديدة، في وقت ظهر فيه الماغوط وأنسي الحاج وتوفيق صايغ وأدونيس، من مكان آخر.

وبينما تلقى الشعر العمودي، بقرونه الخمسة عشر التي نعرفها، والتي أطالَ من خلالها مكوثه في الذاكرة، ضربة قوية من خلال توجه جيل كبير من الشعراء نحو قصيدة التفعيلة، فإنّ قصيدة التفعيلة نفسَها والتي بالكاد تجاوز عمرُها النصفَ قرن، سرعان ما وجدت نفسها في مضيق آخر عندما زاحمتها من الناحية الأخرى " قصيدة النثر" بانطلاق معظم الأجيال اللاحقة خاصة منذ الثمانينات على كتابة " قصيدة النثر".

تزاحمات صنفت الشاعر نفسه، داخل هذه الأطُر النمطيّة، حتى صار الشاعر يُسأل اليوم من قارئ حائر ومشغول بتعدُّد الأشكال، عن شكل الشعر الذي يكتبه، قبل السؤال عن اسمه وعن أعماله، بينما كان يُسأل قبل عقدين أو أكثر، من قارئ آخر، إذا ما كان شاعراً يكتب بالفصحى أم بالعامية وعن طبيعة الموضوعات التي يكتب فيها؟

إنها ثقافةُ الأشكال المنفصلة وغير المتصلة، إذن، بدأت تكرِّسُ سفسطة الجنس الشعري داخل النوع الأدبي!

وتحوَّل تصنيف الشعراء من تصنيف زمني إلى تصنيف نوعي، وانتقل توصيف الشعرِ نفسه من تصنيف غرضيٍّ إلى تصنيفٍ في الشكل الشعري، إنها نوعٌ من القبائلية الجديدة في مجتمع الشعر

العربي.

وسطَ هذا التنميط السائد كيف للشاعر أن يستعيدَ اسمه المخبوء في مكان ما خارج النعوت المتوالدة التي تزيد من طبقات انطمار تلك التسمية.

إذا ما سلمنا بأن التحدِّي الأكبر الذي واجهته ولادة " قصيدة النثر" هو هذه السلالة "اليعقوبية" المتنازعة، فإنَّ حسين مردان، مثالاً، هو يوسف المنفيُّ عنها، أوَّلاً لأنَّهُ لم يجرؤ على تسمية ما كتبه خارج الإرثِ السلالي، بما يشير علانية إلى الشعر أو القصيدة، بل اكتفى بتسميته "النثر المركز"، وثانياً لأنَّهُ نشأ في بيئة ثقافية مضادة، ليس لنمط الشكل الشعري الذي يكتبه فحسب، وإنما لطبيعة القول الشعري كذلك، فهو حوكم مثلاً كأول شاعر على عنوان مجموعته الشعرية " قصائد عارية".

ومع هذا المناخ العدائي لم ينقطع عن تقريض المخيلة في النثر وترسيخ الجموح والتمرد النهلستي في شعره صورة لحياة لم تكن متاحة تماماً فقدَّمَ مختبراً متعدِّدَ العناصر وكيمياء ليست نهائية. وهل الشعر في جوهره سوى تلك الكيمياء؟

فإذا كانَ مشروع" قصيدة النثر" جاء نزوعاً نحو التحرُّر من سطوة الشكل التقليدي، فإن حسين مردان بدأ من الشعر العمودي، وتواصل مع قصيدة التفعيلة المولَّدة للتو، وتجاور مع كتابات "قطع نثرية" ارتبطت بالصحافة قبل أن يرتكب نصَّهُ المفتوح على هذه الفوضى الشكلانية، حتى بدا وكأنَّهُ "برتران" الضائع في ثقافتنا رغم أنَّ كتبه النثرية تعدَّدت وأشكاله الشعرية

أيضاً.[1]

وإذا كانت " قصيدة النثر" قد ولدت مع تحولات الكتابة في عهد الصحافة الأدبية، فإن حسين مردان بخلطه المقالة الأدبية بالتجربة الشخصية بأدب الاعتراف، ونص السيرة والتأمل، والرسائل، يكون قد دفع فوضى التسمية وتوجهات النص الشعري إلى أقصى ما يمكن لشاعر أن يدفع نصه نحوها.

وفي النص الذي نورده هنا وهو بعنوان (من يفرك الصدأ) وهو العنوان الذي عنونه الناقد الراحل الدكتور علي جواد الطاهر لكتاب توثيقي له عن أدب حسين مردان. في هذا النص ما يصلح أن يكون نموذجاً مرجعياً لقصيدة "النثر" في العراق، وهي قصيدة إضافة إلى رياديتها في الشكل والجرأة البيانية، والصفاء في البناء، والحداثة في المضامين، تنطوي على بذور شعر "السيرة" الذي تبناه شعراء الثمانينات وكرسوه بقوة وجعلوا منه خياراً أساسياً في كتابة القصيدة خارج الإيقاع.

1 أليسوس برتراند الاسم المستعار للويس جان نابليون، ولد في إيطاليا 1807 ومات في باريس 1841، وتتضمن مجموعته الشعرية "كاسبار الليلي" أقدم نموذج معروف لقصيدة النثر الفرنسية، ويذكر بودلير في رسالة إلى الناشر إنه كتب بعض المقطوعات استناداً لمقطوعات كاسبار الليلي لبرتران.

[[كانَ الصُبْحُ يَعْدو إلى المَغيب، ولَمْ أكنْ فَرِحَاً أوْ مَهْمُوْمــاً. هناكَ قصيدةٌ ومَقالٌ وقصةٌ. وابتسمتُ، أسرابُ الموظفينَ والطلبة يركضونَ نَحْو بَطْنِ الحوت الأحْمر. لقدْ ذَهَبَ العيْدُ. وســرتُ على حافةِ الشارعِ. سكّينٌ وحبلٌ رمادي. وفي الأفقِ الأبــيضِ غيمةٌ سمراءُ على شكل وعَل. لقد بــدأت الغابــةُ تتثــاءب في أعماقي. وحوشٌ ومحاربون وببغاءُ على غُصْنٍ طويلٍ، والليلُ ينتظرُ وراءَ قلبي، الليلُ ينتظرُني، ليلي الخاص. ومرّتْ امرأةٌ من العهــد القديم. والهلالُ الأسودُ فوق الحاجب.

دكانُ تفاحٍ وليمون، هذه المخلوقةُ الطيبةُ. إنها تُهــرولُ إلى السُّوق. في زمنٍ ما بِعْتُ سروالي لكيْ أسكَرَ بثمنه. كان معــي غائب طعمة فرمان وعبد المجيد الونداوي. هكذا شربنا البنطلون في كازينو بلقيس. إيه. والتفَّ الحبلُ الرمادي على قدمي. من أيِّ مكان جئت؟ إن جبيني يلمسُ أرجُلَ الوعلِ. الوعل الموجــودُ في الغيمة السوداء. إنّي لعلى مجْد كبير! وأقبَلَ عاملٌ صــغيرٌ. انّــه يلهثُ. لقد تأخَّرَ قليلاً. هو يحملُ وجهَ شقيقي. حبي لــك يــا عباس. ومضيتُ أزحفُ بين أحلامــي. بــدلتي الرصاصــيةُ في استنبولَ وصورةُ وجهي داخلَ إطار في موسكو وأنا هنا في حي البلديات ومعي نصفُ أوقية من الرزِّ وعلبةُ سكاير. ها.. والصُّبْحُ يركضُ نحوَ المغيب. والقصيدةُ لم تكتملْ بعدُ. لو أعرفُ منْ هذا الذي يمشي على السكّين؟ الموجةُ تسيرُ والبحرُ في مكانه.. لــو غسلتُ القميصَ لذهبتُ لرؤية أصدقائي في مؤسسة الصــحافة! ولكنَّها ملعونةٌ تلكَ الطفلةُ المسؤولةُ عن نظافةِ ملابســي. ومــا

فائدةُ العتاب؟ ووصلتُ إلى الرَّابية. كان عمودُ التلفون يغنّــي.. أغنية بلا كلمات تسافر إلى إنسان مجهول. وفي الجانب الأيســر مسحاةٌ تنقلُ الترابَ إلى مؤخَّرة سيارة. قــال الفــلاَّحُ إنَّ أرضَ حديقتي منخفضة. ووقفتُ أنظرُ إلى الشتاء في السَّماء. لقد تحوّلَ الوعلُ إلى سفينة وبقايا قرية خالية. وتقلَّصَ ظلّي من الأعلى. أنا ذرّةُ رملٍ في قاعٍ هاوية.. وبعدَ لحظة سيختفي المسرحُ والممثلُ. فالليلُ ينتظرني. والزمنُ يُحملقُ بيْ ويطرحُ أسمالَهُ على عينَي.. يا لي من أعمي يتحدَّثُ عن الألوان. بالأمسِ رأيتُ مؤلفات بلزاك في العربة! عربة الكتب البائرة! مهزلة عمرُها عشرةُ آلافَ سنة. وأنقلبَ الطريقُ إلى كأسٍ من السُّمِّ. ليتني أســتطيعُ أنْ أذبــحَ التاريخَ وكلَّ اللغات. في القمرِ محطةٌ وعند خطِّ الاستواء هنديٌّ يلاعب أفعى. وفي مجلس النوّاب التشيلي يجلس الشــاعر بــابلو نيرودا.. عندما التقيت به في الكرملين كان ساهمَ العينين. كلّنا في قافلة واحدة المرأةُ القديمةُ والعاملُ الصغيــر والقمرُ والمسحاةُ وأنا وبابلو والأفعى الهندية. واقتربتُ من البيــت. مــن قــبري المؤقَّت. التينُ والصَّبارُ وعلى السطحِ زقزقةُ عصفور. من يسحبُ الماءَ من البئر؟ ألف حنفية مقفلةٌ في صدري. فيا إلهي متى تعــودُ الكفُّ التي تفرك الصدأ؟ ودخلتُ... الطيفُ يملأ الكرسيَّ والشذا علي الستائر. والخلاصُ فأرةٌ لا تعرفُ دربَ المصيدة. حفنةٌ من السمّاق هي تسليتي. وتكوَّمتُ بجانب النافذةِ صرّةً مــن الهــواءِ ترقصُ في الصالون.[1]]]

---

1 أعيد نشر هذه القصيدة (من يفرك الصدأ) في مجلة الاغتراب الأدبي العدد 37 / 1997 كتنويه متأخر بإنجاز حسين مردان وكانت القصيدة قد نشرت

وحين يبدأ مردان نصَّهُ منذ (لحظة الصبح الذي يعدو للمغيب) في تكثيف مقصود للزمن يعطفه على شعور محايد (لم أكن فرحاً أو مهموماً)، ثم يصل إلى مفترق مثلث (هناك قصيدة ومقال وقصة، وابتسمت) يدخل إلى يوم مكتظ بالمشاهد بما يجعل الخيارات الثلاثة، تخرج عن كونها مفترقات، لتغدو موارد تلتقي في المستوى التعبيري المهجن والجامع للنص.

وعلى الرغم من أنَّ حسين مردان عاش في أوج مجد الجواهري، وفي ذروة صعود نجوم ما عرف بجيل الرواد إلا أننا يمكن أن نصفه هنا بالمعلم المبكر، في كيفية تمثل الأشكال الشعرية المتاحة دون تعصُّب لواحد منها، فبينما ظلَّ الجواهري في إيوانه الكلاسيكي، وتمسك جيل الرواد بما عندهم حتى الموت، لم يكن ثَمَّة مقدس لدى مردان منذ البداية حتى وفاته في العام 1972، فهو الوحيد الذي كتب الأشكالَ الثلاثةَ دون لوثة عقائدية.

لكنَّ الأهمَّ في هذا كلّه أنَّ حسين مردان كان مُعاصراً في كتابته، وحديثاً، بما يَجعلُهُ مُتجذّراً وصميمياً في خلخلة سطوة الشكل الشعري على صعيد تعبير الشاعر، ربما لهذا لم يجد له مكاناً واضحاً حتى الآن في حُمَّى التعصب للشكل التي وسمت نصف القرن الماضي من عمر الشعر العربي وما انطوت عليه من نزعات إلغائية وإنكارية، دون أن يتاح لأيٍّ من الأشكال المتعدِّدة أن يلغي الآخر، ليصبح السؤال عن الأشكال الميتة والأشكال الحية، حيال استحقاق المراجعة وإعادة النظر حقاً.

أساساً في (مجلة الف باء العراقية 14 كانون الثاني/يناير 1970)

والواقع إنني لم أصادفْ شاعراً أو ناقداً عربيـــاً رأى حســـين مردان في مكان ما في سياق المؤسسين لـــ" قصيدة النثر العربية" بهذا المعنى لن يبدّو مردان، في الظاهر، مؤثراً في الأجيال اللاحقة التي هرعت إلى " قصيدة النثر" لكنَّ هذا لن يمنعَ من رؤيـــة مـــا أحدثه وهو في عزلته تلك.

المدينة الخلاسية

ارتبط الشعر العربي بالوزن بوصفه ركناً يدخل في حقيقة الشيء، بينما ارتبطت القصيدة بشروط إضافية داخل الشعر نفسه من هنا فإنّ التمرُّد على الوزن هو غاية التمرُّد على تاريخ الشعر نفسه، أعني خلخلة الأصل الثقافي في تعريف الشعر والتمرد عليه بالنزوع للتنوع، لا نحو تأصيل أصل لاحق هو القصيدة، ولأنّ الباروكية اللفظية الزائدة، سمة النثر الفني العربي عموماً، وهي لا تزال مترسخة في الأعمّ من نماذج " قصيدة النثر". فإن الديباجة هي أصل ثان، بعد الوزن والقافية في الشعر العربي، والحال أننا أمام أصول متعدِّدة ومعقّدة، تبحث عن تجذرها في قصيدة من سماتها أن تكون هي الأصل لنفسها.

وفي ملاحظة التطور الطبيعي للقصيدة العربية وصولاً إلى الثورة ضد الإيقاع الموروث، استغرق الأمرُ قروناً عدة وتواصلاً مع ثقافات أخرى، لردم المسافات المتبقية في الموروث عن عمود الشعر لأن الأوزان والقوافي ليستا المقدسات الوحيدة كما يؤكد المرزوقي وابن طباطبا العلوي ولذلك تعدُّ قصيدة أبي تمام خارجة على عمود الشعر العربي مع أنه التزم أوزانه وقوافيه.

من هنا فإنّ مصطلح " قصيدة النثر" يبقى حقلاً للاختبار والتجريب طالما أن كلّ الأشكال الشعرية يمكن أن تزدرع فيه شرط تخليها عن الوزن.

لكن ماذا إذا دخلَ الوزن نفسه عنصراً متخفياً في هذه القصيدة، هل يمكننا عندها أن نسميها قصيدة نثر؟ رغم أنها

كتبت تحت وطأة تلك النية وتبدو في ظاهرها كذلك؟

وماذا بشأن تحوُّل بعض القصائد المكتوبة خارجَ الإيقاع الخليلي أصلاً، إلى محاولة لتحصيل إيقاع خليلي غير مقصود، ماذا لو أدرك الشاعر أن قصيدته بدأت تنحو هذا المنحى؟ هل سيعمدُ إلى كسر إيقاعها، أعني تفعيلتها، لكي لا تنتمي إلى إيقاع الشعر وتغادر إيقاع الشاعر فتلاحق قصيدة أخرى وتشتبه بها، وماذا أيضاً لو لم يدرك مآل ذلك المنحى الذي تتجه إليه قصيدته[1]؟ سؤال الحرية معني بالدرجة الأولى هنا وهو موضع اختبار حقاً، ذلك أنَّ ما يتوافر من أشكال شعرية متاحة، ليست عقائد يَجُبُّ اللاحق منها سابقَهُ، لكنها مقترحاتٌ لمقاربة جوهر يبقى بعيداً وعصياً على التشكل في نموذج واحد.

بهذا المعنى فإن البراءة الأولى التي تمتَّع بها كل من أنسي الحاج ومحمد الماغوط تحديداً، وأفضتْ إلى نموذج لقصيدة لا تحتاجُ إلى الوزن أو القافية لتكونَ شعراً، لم تعد الآن براءةً فاعلة عندما لا ترى الأجيال اللاحقة شعلة لبداية قصيدتها إلا من تلك النقطة التي لم تعد بريئةً اليوم، وإنما غدت نسجاً على نولٍ بات معروفَ الخُيوط.

إضافة إلى وجود إيقاع مُتخفٍّ بدقَّة داخل المفردة العربية مستمدٌّ من بنية موسيقية خاصة، لا علاقة لها ببحور الشعر، وإنما بطبيعة اللغة العربية نفسها، سيمنح أية قصيدة مكتوبة خارج

1 سنعالج قضية الوزن الشعري والبناء الإيقاعي في شعر الثمانينات من خلال تطبيقات محددة ودراسة مقارنة.

الأوزان الشعرية المعروفة، وزناً ذاتياً مستمدًّا من المفردة نفسها ويؤثر بالتالي على إيقاع الجملة برمتها.

إن دراسة معمقة لقضية الميزان الصرفي في اللغة العربية وأثره في بنية قصيدة النثر العربية، ربما ستضيء جوانب إضافية من قضية الإيقاع في " النثر" وتمنحها شيئاً من الخصوصية التي أعيانا البحث عنها.

فتح التحريض على الاستغناء عن الوزن، إذن، آفاقاً جديدة أوسع مما يحمله مشروع " قصيدة النثر" نفسه، ذلك أنَّ النموذج المقصود أضحى مفقوداً، وصار الشكلُ قلقاً إلى درجة أنَّ " قصيدة النثر" نفسها صارت ممتنعة التحقق في إطار نصي أو مفهومي.

ففي الغالب مما يكتب من شعر خارج التفعيلة هو شعر حرٌّ أو شعر نثر لا " قصيدة النثر" إنها الأبعد عن متناول معظم الشعراء حتى الآن، لذلك فهي من أكثر المفاهيم التي يجري الحديثُ عنها أكثر من تحققها النصي، حتى أضحت شبحاً منشوداً، الثقافات الأخرى تميز بوضوح بينهما، نحن لا نزال منذ نصف قرن نتحدَّث عن " قصيدة النثر" مخلطين بينها وبين شعر النثر، والشعر الحرِّ أو النثر الشعري.

وإذا طرحنا قضية الوزن جانباً واتجهنا إلى فهم سوزان برنار نفسها عن " قصيدة النثر" سنجدُ أنَّها وإنْ توافقت في مكان ما مع النقد العربي على التفريق بين الشعر والقصيدة بتفكيكها لمعنى القصيدة وأحالتها إلى اسمها: "ينبغي أن نرد لها معناها الاشتقاقي

كله على أنها عمل مبني (كامل) إذ غالباً ما يحصل الخلطُ بين (القصيدة والشعر) كما أننا نسمي قصيدة كل نتاج نصادف فيه شعراً" لكنَّها سرعان ما تنقلُ مفهوماً لافتاً لأدغار ألن بو عن القصيدة: "لا وجود لقصيدة طويلة، وما نعنيه بقصيدة طويلة هو تناقض تام في المصطلحات".

بيد أن أصول نقد الشعر العربي تناقض القول بشأن مفهوم القصيدة، فثمة تفريق بين القطعة والنتفة والقصيدة، بل أن كلّ ما تحت العشرة أبيات لا يجيز النقد العربي تسميته بالقصيدة. أكثر من ذلك أخرج معظم النقاد العرب الأراجيز عن القصائد لأنَّهَا تقوم على القطع بل أهم فرقوا بين الشاعر والراجز.[1]

لقد انشغل النقدُ العربيُّ، خلافاً واجتهاداً وتناقضاً في تحديد مفهومين منفصلين محددين لكل من الشعر والقصيدة داخل الشكل العربي الكلاسيكي نفسه، فكيف يمكن أن نتقصى حدوداً بيِّنة بين الشعر والقصيدة، أو بين الشعر وسواه، في ثقافة جديدة لم تعد تجتمع على التعريف والتصنيف بل على التنوع والانكشاف أمام اجتهادات وتعريفات متعدِّدة.

فعندما يقيِّد تعريف القصيدة داخلَ الشعر نفسه بالقوافي "تقصد القوافي... فتحيل الشعر إلى قصيدة" كما هو الأمر لدى النقاد العرب كقدامة بن جعفر في " نقد الشعر" سنصطدم بثقافة

---

1 تسمي العرب البيت الواحد يتيماً، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي نتفة، وإلى العشرة تسمى قطعة، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى قصيداً وهو المتراكم بعضه على بعض "الباقلاني دلائل الإعجاز"

طاردة للتنوع بفعل امتناع التفاعل.

وعندما نركن إلى توصيف مانع داخل ثقافة التنوع يصنف "قصيدة النثر" على أنها قطعة، يحد من عبورها خارج نموذجها المقيد، ولا يجعل منها قادرة على نقل الشعر نحو ضفاف الملحمية، ولا تعود إليها في أي وقت أيضاً! وإلا خسرت اسمها.هل نقول بعد ذلك أنها لا تصلح نشيداً كذلك، ماذا بشأن "أناشيد مالدورور" في الشعر الفرنسي، ماذا عن قصيدة متدفقة ميالة للسرد والإنشاد العالي.

أسئلة الشكل المتضمن، أو المضمر في القصيدة الحديثة تقود إلى قضية جدل الثقافات، ومستوى استجابة الخصائص الأسلوبية لكل منها لتمثل نموذج معدَّل، لتبرز الحدود المتداخلة بين " قصيدة النثر" و "النثر الشعري" وكذلك "الشعر الحر" حتى بين ثقافتين متماستين تاريخياً كالفرنسية والإنكليزية فالأولى تجرأت على كسر القاعدة الصلبة في مكانها ومعقلها الصارم، وجعلت من الصرامة حافزاً للتجرؤ في أمكنة أخرى، إنها إذن نوع من الشكل الهجين حصيلة هندسة وراثية في الأدب، ولذلك لا ينبغي أن يتحول إلى عقيدة جديدة عندما يفدُ إلى الثقافة العربية، وإنما تجري مقاربته من متن الشعر العربي، فالنقد الأوربي نفسه مضى نحو تأصيل " قصيدة النثر" بإحالتها إلى التوراة أو مزامير داوود، لم يعد بودلير أباها الشرعي ولا أدغار ألن بو ولا حتى أليسيوس برتراند، تماماً كما حاول النقد العربي بدوره، وكذلك شعراء التفعيلة المنتقلين إلى " قصيدة النثر" كأدونيس تقصِّي الأب في الماضي أيضاً: في القرآن وفي خطب علي بن أبي طالب وأحوال

المتصوفة وكتب الرحالة، ونثر الجاحظ أو الثعالبي أو أبي حيان.

على أن الجدل يقوم أساساً من أجل دراسة الجوهر وليس الشكل، ولهذا لن يخطئ الحديث عن جدل الأشكال الشعرية هذه القاعدة الذهبية عندما يتجه إلى تبني الشعر نفسه كجوهر، ويقاربه من خلال تعدُّد الأشكال التي يكتبُ بها حتى الآن، ولأننا نتحدث عن شعر عربي، و"قصيدة نثر عربية" فإن انفتاح الجدل، وقوانينه كذلك، على ممكنات أخرى سيتيح للحركة الجوهرية أن تسفر عن صور وأشكال متعدِّدة بالتفاعل داخلَ النوع نفسه ولا يقف عند حدود الجنس فحسب، ذلك أنّ التماثل إلى جانب التناقض والتضاد هي سمات "للنوع" بينما يبقى التماثل سمةً للجنس.

من هنا فإن قوانين الجدل من تداخل و تشابك مؤثرين، ومن حركة و صيرورة، مروراً بالتغيرات الكمية وحصيلتها الكيفية، والتناقض بقصد التصحيح، وصولاً إلى نفي النفي بتبني الما قبل لتجاوز الما بعد، كلها ستكون عناصر التهجين لتركيب شكلٍ متعدِّد على شكل مقترحات، بلا هواجس عن هوية معزولة.

ولأن " قصيدة النثر" أكثر الأشكال الشعرية قدرةً على هضم جماليات الفنون الحديثة، ولأنّ الشعرَ نفسه جامع الفنون، فإن من الأوْلى بها الاستفادة من ممكنات الأشكال الأخرى داخل النوع الأدبي الواحد، ناهيك عن الجنس المتماثل، إن هذا الانفتاح على تعدُّدية الروافد المعرفية داخل النصّ يستدعي انفتاحاً على جنيٍّ الأشكال التي تدحرجت من رحلة أسطورية.

ذلك ما يجعلنا ننفتحُ على شعر أبي تمام وهوميروس مثلاً، دون أن نخضع صورهما التعبيرية إلى معيارية شكلية، كجزء من تقبلهما كشاهدين على عصرين مختلفين كماً وكيفاً.

حتى الأديان الرسالية في منطقتنا تبنى كل من جاء لاحقاً ما سبقه، فتقبَّلهُ واحتواه، لكن في عقائدنا الشعرية الصارمة يأتي كلٌ شكل ليعلنَ موتَ ما قبله في الغالب، أو لا يتقبله على الأدنى. أما الشكل السابق فهو الختَّام ولا من يرثه أو يرثيه! إنها حروب تشنُّ بقصد الإلغاء، ولا تتسم نهاياتُ معاركها بالتسامح ربما هي صورة لتصور قديم يقوم على الإحلال والإبدال، لا على التواصل والتجاور والتحاور.

إزاء هذا كله هناك خياران أمام نموذج " قصيدة النثر": إما القطيعة المعرفية التامة مع ما قبل، وهو مما يشبه الوهم، بل هو الموت نفسه. أو القدرة على تمثل الجدل لمقاربتها في ثقافتنا وفي سياق متن الشعر العربي.

وعندما نتطلع بنظرة في الأفق القادم إلى ما بعد " قصيدة النثر" فلا يعني هذا التطلع بالضرورة هو رؤية الما بعد بالمعنى بالقطع مع ما قبل والتأسيس الجديد، ربما كان تجاور الأشكال أو قل تصالحها في الشكل الجديد هو الفكرة المناسبة لتوصيف هذا الما بعد.

ومن هنا يمكن الحديث عن تاريخ " قصيدة النثر" ومستقبلها بشكل دقيق، من خلال علاقتها مع الأشكال الشعرية الأخرى، علاقة لا تنطلق من التضاد ولا التناقض ولا هي علاقة تراكمية

للنفي بل علاقة تفاعلية داخل النوع، عندها نكون قد اخترنا الخوض في سؤال الشعر لا سؤال الصياغة ولا الشكل.

فواقع الحال يشير إلى أننا لم نستخلص" قصيدة النثر" من النثر الشعري, بمعنى أن اشتراط توفر "القصد" لكي يسمى الشعر قصيدة لا يسوغه الشكل وحده بل القوانين الذاتية الداخلية التي تجعل منها جسراً للانتقال من الشعر المكشوف إلى مأوى القصيدة، والانتقال من الكلمات المبثوثة في براري النثر، إلى العبارة المتجسدة في قصيدة، فالنثر خارجي، إنه معاني الجاحظ، والشعر هو العالم الداخلي للقصيدة، النثر متحقق في مكان ما، والشعر سعي لإعادة تشكيل المتحقّق في مكان محدَّد، لا عبر تمثله بل حتى بالتشكيك به ودحضه، وهذا التعارض من شأنه أن يبني فرضيات إضافية تدفع بالقصيدة المعنية إلى اللا تشكل، أو إلى الشكل المتعدِّد.

ومن المهمِّ ملاحظة أن هناك نماذجَ عدَّة تعكسُ مفاهيمَ مُتباينة لـ" " قصيدة النثر" في الشعر العربي، ما بين مطولات وأناشيد وما بين التزام يعكس نمذجة حقيقية للقصيدة عبر مقتضياتها المعروفة.

ومع هذا يمكن ملاحظة الارتباط أو قل التجلي الواضح لبنية السرد التقليدي، بالشعر المكتوب تحت ذريعة " قصيدة النثر" ذلك أنها لم تنج تماماً من الموروث التراثي في هذا السياق، إضافة إلى أنّ القول المستعاد داخل الشكل القديم دفع إلى استثمار الاستطراد والاسترسال كقول إضافي فائض يعوض عن الانغلاق السابق بسبب الهيمنة الشكلية في الشعر العربي، وفي الجانب

الآخر تمركزت المقطوعة ذات التجاويف المفصلية، والبياضات التي تنبئ عن مسكوت عنه أو محذوف ما، تيمناً بإيجاز وتكثيف مجتلب، وهي في هذا وذاك كتابة خارج الإيقاع المعهود تطلب الشعرية بحرية.

وفيما كان لـ" قصيدة النثر" أن تفتح أفقاً جديداً في الشعر العربي سنجد أنها وبعد نصف قرن احتلت الأفق تقريباً، ولكن لا ينبغي أن تغلقه إلا بوصفها شكلاً شعرياً شرعياً وطيفاً قابلاً للتفاعل في قوس قزح الشعر.

وبالدرجة ذاتها من فكرة التنوع والتعدُّد لا يمكن لمقولة تبدو واقعية بأن " قصيدة النثر" قصيدة كتبتها الأقليات العرقية والثقافية، في المنطقة - ينطبق هذا على حسين مردان بالمناسبة- أن ينحي بها إلى الهامش ذلك أنَّ ثقافة أية أمة، تقوم على فاعلية الثقافات المتنوعة فيها، وقد يكون هذا التبني الأقلويُّ المفترض لـ " قصيدة النثر"، سبباً إضافياً لرؤية مستقبلها، لا بمستقبل انعزالي، وإنما تفاعلي يجسد قدرة الثقافات المتنوعة على التعايش في مثل هذا المناخ، لذلك يبدو أن تعايش الأشكال بتفاعلها هو مستقبل القصيدة، دون نعوت عازلة.

فعندما يتحاور الوزن مع اللا وزن، مع البيت والتفعيلة، النثر المركز، في كرنفال شكلي حر لا مقصود منها لذاته ولا مطرود منها بقصد، تنتج لنا شعراً عصياً على التجنيس وهو تداخل الأنواع، بهذا تبدو " قصيدة النثر" أكثر الأشكال قدرة على جعل الشعر قابلاً لإعادة الصياغة من جديد، على الخلق، والخروج من القواعد التليدة، فعمود الشعر لم ينكسر تماماً بعد أن أصبحت

القصيدة عموداً آخر، ولذلك تبقى الشعرية العربية مقيدة، ليس بالوزن والقافية فحسب، وإنما بهذا التجمهر حول النموذج بوصفه عموداً مقدساً إضافياً.

من المهم أن تعود قصيدة النثر إلى كونها الانفصال والاتصال معاً، وبهذا تحقق قدرتها على الديناميكية، لا بخلق شكل مفاجئ وصدمة مدوية لا تتفاعل مع الشعرية العربية بل بإعادة مراجعة الماضي نفسه على وفق هذه الصياغة الجديدة.

وعندما نحوز قصيدة بلا نثر، نكون اجتزنا ممرَّ التناقض الذي سارت به" قصيدة النثر" خلال العقود الماضية، وأعدنا مراجعة (مشروع الحداثة الشعرية) نفسه من جيل الرواد إلى اليوم، بما انطوى عليها من تشوش في وصف الثورة الإيقاعية التي غطت على ما يمكن من رصد مدى التحولات التعبيرية التي جاءت بها تلك الثورة، حتى بدت وكأنها فن التمرد الأكبر داخل منظومة الشعر العربي، ومادامت " قصيدة النثر"، تقوم على تهجين الشعر بالنثر، فإنها بحاجة دائمة لتهجين شكلها نفسه، لتصبح الشعر الذي يخفي شكله الحقيقيٍ في القصيدة المركبة، ولا يتقوقع في شكل محدد. وبما أن واحداً من أهم أسبابها هي التطلع الدائب إلى الحرية، فإن من سماتها ألا تتحول إلى معبد وثني منعزل.

الوصول إلى الشكل الأكثر هجنة، المعرَّف بهجنته والمنعوت بتشكله لا بشكله المسبق، ولا المأخوذ بعقدة البحث عن السلالة، سيبدو سمة ممكنة للقصيدة المكتوبة خارج الإيقاع الخليلي، والهجنة المقصودة هنا هي تحصيل عن الهجنة الثقافية كما يراها إدوارد سعيد، وتتمثل في هجنة شكلية داخل الثقافة نفسها، اعني

تداخل الأشكال الشعرية العربية أو على الأقل تجاورها. لعل سمة العصر الذي نعيشه الآن تجعل مثل هذه الهجنة ممكنة ومنشودة في الوقت نفسه، وربما قطع الشعر العربي المكتوب خارج الإيقاع الخليلي مرحلة مهمة على هذا الطريق.

هذا الاختلاط الواضح بين الشعر والنثر، وبين القصيدة والنثر، وبين الشعر والقصيدة، بين الوافد والموروث يتيح للحرية التي سعت " قصيدة النثر" إلى جعلها رسالتها المنشودة، أن تظهر بعض سماتها، ويخرجها من أن تتحول إلى عقيدة جامدة، بهذا تتحقق قوانين الجدل في هذا الشكل، ولا يصبح حتى نفي النفي نفسه إلغاء بل يغدو تخطياً وتجاوزاً ومغايرة.

إيقاعات البدوي الخارج من الحداء..

يُعدُّ الوزنُ من القضايا الإشكالية التي رافقت تجربة التحديث الشعري في العراق منذ بداية حركة جيل الرواد التي كانت قائمة أساساً على توسيع دائرة الإيقاع ولم تلغها نهائيا، سنلاحظ اهتماماً متواصلاً في هذا الجانب لدى جميع الأجيال الشعرية اللاحقة وسيكون مأخذ عدم المعرفة بالأوزان الشعرية، منسحباً كمأخذ لكل سابق على لاحق. مثلما سيكون له حضوره ونحن نرصد تجربة الثمانينات على هذه الأساس.

يحاول سامي مهدي في كتابه ـ الموجة الصاخبة مثلاً [1] ـ تكييف الأخطاء العروضية الواضحة التي وقع فيه عدد من شعراء جيله ـ خاصة رفاقه ـ تكييفها لتداخل البحور الذي اعتبره سمة من سمات تطور القصيدة لدى شعراء الستينات، فيما يتهم الشعراء الآخرين وتحديداً جماعة كركوك بالجهل بالعروض الشعرية وبحورها، مستثنياً فاضل العزاوي. [2]

---

1 الموجة الصاخبة – شعر الستينات في العراق..) مصدر سابق.

2 اللافت في هذا التكييف الذي جهد سامي مهدي، على تقصيه كنوع من التداخل بين البحور، أنه اقتصر على البواكير من نماذج شعراء الستينات مما يعني أمراً واحداً من إثنين: فأما أن هذه النماذج التي يوردها سامي مهدي كانت مجرَّدَ نـزعات أُولى لا تخلو من تسرُّع البدايات وابتسارها، إذ أنها لم تستمر في الدواوين اللاحقة التي صارت مترمِّتة عروضياً، أُو أنها كانت من عثرات البداية وخطلها ـ كما نرجح ـ

ولا يبدو أنَّ موضوعية سامي مهدي "الهشَّة" في هذا الكتاب ستتقوى بالتوثيق المتوفر له وهو في قمَّة مؤسسات الثقافة في العراق.[1]

والغريب أن مثل هذا التكييف المصحوب بأخطاء واضحة، جاء على الأغلب لتبرير أخطاء أو تدعيم شكل اعتباطي داخل القصيدة، ويتضح ذلك في محاولته تبرير انتقال زميله ورفيقه الستيني عبد الأمير معلة في قصيدته (يا دمي يا جيوش البذار) وهي من ديوان (السيف والرقبة) انتقاله من البحر الخفيف إلى المتدارك. إذ يقول بخطأ واضح أنَّ القصيدة تنتقل من (البسيط!) إلى المتدارك، ولتأكيد هذا الخطأ الواضح من شاعر يأخذ على مجايليه واللاحقين له عدم معرفتهم بالعروض هو هذا المقطع الذي تبدأ به القصيدة ويوضح أنه من بحر الخفيف بلا جهد كبير!:

يافعاً اشتهيك يا واحة الموت

ففضي دمي وغوري.

قبل أن تستكمل القصيدة تفعيلات بحر الخفيف في شطر آخر وتنتقل إلى المتدارك (فاعلن) بطريقة غير مستساغة:

(هرماً يافعاً أقنِّعُ وجهي

هرماً هكذا أفيق ورأسي هرم، يا دمي

---

[1] حول موضوعية سامي مهدي أو عدم موضوعيته يمكن الرجوع على مقالة الشاعر الراحل شريف الربيعي " ثقافة الخوف وتبرير النمط السائد المنبوذ" جريدة الحياة ملحق آفاق 28 آب 1994

يا صرح الحقيقة

قد شجبت الحقيقة

وهزمت الجراحَ المغيرة

فالسماءُ القديمةْ

زجرة وتميلْ

زجرة واحدة.)

ومن الواضح أيضاً هنا التأثر بقصيدة (هذا هو أسمي لأدونيس) التي تقوم على انتقال مدروس من بحر الخفيف في المقاطع المدورة إلى الرمل في المقاطع الغنائية عكس قصيدة عبد الأمير معلة التي تقوم على تداخل اعتباطي، لا عفوي كما يقترح سامي مهدي في قراءته.

ويمكن ملاحظة إن القصيدة المنشورة في ديوان عبد الأمير معلة " السيف والرقبة" 1971 قد جاءت بعد نشر أدونيس لقصيدته " هذا هو اسمي" أو بالأحرى "إعادة نشرها" في العدد الثاني من مجلة شعر 69، التي كان سامي مهدي نفسه مشرفاً على تحريرها.

كان الوزن أيضاً واحداً من أبرز مشكلات شعراء السبعينات في العراق، وكان هو ومشكلات قواعد اللغة يمثلان الخاصرة الهشة التي دأب النقاد على مشاكسة هؤلاء الشعراء من خلالها، وكانت لدى العديد.من شعراء هذا الجيل بعض المشكلات في هذا الجانب فعلاً باستثناءات قليلة من بينها سلام كاظم الذي

التزم صرامة محكمة في قصيدة التفعيلة بغنائية فائضة، وكمال سبتي الذي له تجربة طيبة في كتابة القصيدة الموزونة بتقنية مشهودة، قبل أن يعلن في قصيدته (خريف الغياب) المؤرخة عام 1986 والمنشورة في مجموعته الرابعة متحف لبقايا العائلة الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة 1989.. قطيعته النهائية مع القصيدة الموزونة من خلال عنوان فرعي لتلك القصيدة هو — الإيقاع الأخير —[1]

لكننا سنرى بالمقابل شعراء آخرين من جيل السبعينات، كتبوا شعراً موزوناً بعد تجربتهم مع قصيدة النثر، كهاشم شفيق وزاهر الجيزاني، ومنهم من عاد بقوة إلى القصيدة الموزونة، ويصلح زاهر الجيزاني أن يكون نموذجاً واضحاً لهذه العودة خاصة في قصائده التي كتبها بعد مغادرته العراق منتصف التسعينات.

غير أنّ هذه الإشارة تنسحب كذلك على معظم شعراء الثمانينات الذين هجروا هم أيضاً كتابة القصيدة الموزونة ربما منذ وقت أبكر من شعراء السبعينات، وهي تثير في الوقت نفسه سؤالاً مهماً هو: هل كانت التجربة مع القصيدة الموزونة وهي لم تتجاوز عقداً كاملا لدى كل شاعر، كافية للاستنفاد النهائي لمكنات هذه القصيدة لدى شعرائها ليتخلوا عنها لصالح بدائل لا تبدو يقينية؟

---

1 رغم هذا الإعلان المتسرِّع الذي ناقشت فيه كمال سبتي وقتها حول جدواه إلا أنه عاد بقوة إلى كتابة القصيدة الموزونة في ديوانه الأخير "صبراً قالت الطبائع الأربع الصادر عن دار الجمل 2005"

هنا سنحاولُ إضاءة مساحة أرى أنها إشكالية وذات وجود حيوي وهام في شعر الثمانينات الذين ينبغي الاعتراف بأنهم أول من جعل "قصيدة النثر" متناً واضحاً في الشعر العراقي وخياراً طبيعياً، وليس هامشاً شعرياً كما كان عليه حالها لدى حسين مردان وجيلي الستينات والسبعينات، لكن ما ينبغي أن نذكره لهم كذلك أو ربما عليهم، أنهم ــ أسهموا ربما دون إرادة ــ في المساعدة على جعل هذا المتن وكأنه الوحيد الذي يطرد ما سواه لذلك سنجد أن كتابة قصيدة موزونة من قبل أيٍّ من الشعراء العراقيين الذين جاءوا بعدهم سيعدُّ نوعاً من التميز والخصوصية، رغم أنه لم يمض عقدان على مغامرتهم بجعل هذا الشكل متناً بديلاً لما سواه.

بدأ معظم شعراء الثمانينات وبشكل أساسي، مع القصيدة الموزونة، وكانت محاولاتهم المتزامنة مع هذا الشكل في كتابة قصيدة النثر نوعاً من النشاط السري الذي يتداولونه فيما بينهم، لكن المعلن منهم كان شعراً موزوناً بل أن بعضهم سعى للتميز في كتابة القصيدة الموزونة، في نوع من محاولة اجتياز المنطقة الهشة لدى سابقيهم شعراء السبعينات الذين كان بحر المتدارك مثلاً بعكازاته المعروفة الموروثة عن "أدغال" القصيدة الستينية من قبيل (أدخل الآن، وأجيء الساعة.. إلخ) يمثل القاسم "الوزني" المشترك لأغلب قصائدهم.

وإذا استثنينا ناصر مؤنس ونصيف الناصري اللذين لم يكتبا أية قصيدة موزونة سنرى كل الشعراء الذين ظهروا في أوائل الثمانينات تقريباً، وبمختلف التيارات والتوجهات، قد كتبوا

القصيدة الموزونة كوسام هاشم وضياء الدين العلاق وعبد الحميد الصائح وباسم المرعبي ومحمد تركي النصار وصلاح حسن وسعد جاسم ومحمد مظلوم وعبد الرزاق الربيعي وعـــدنان الصـــائغ وسواهم.

فعبد الحميد الصائح يصدر مجموعته الشعرية الأولى (المكوث هناك 1986) المكتوبة بين آخر عامين مـــن الســـبعينات وأول عامين من الثمانينات، وهي مجموعة موزونة، بالكامل، في وقت كان قد نشر فيه عدداً من قصائد النثر.

بل أنه يخصص قصيدة لاحقة لموضوعة الوزن الشعري ليكتب قصيدة عنوانها الولد المقفّى نشرت في ديوانه الثاني (وقائع مؤجلة) وهي مؤرخة في العام 1982:

(لا تكتبي شيئاً قديماً في دفاترنا الجديدة.

لا تكتبي حزناً على الصفحاتِ

للمتُ التشتُّتَ في يدي

وغزوتُ جُرحي بالطفولةِ والتلذُّذِ والبُكاءِ

لا تكتبي بالحزنِ أسطريَ الأخيرة.)

أما باسم المرعبي الذي عرف من بين الشعراء الذين توجهـــوا لكتابة قصيدة النثر، بمواصفاها المعهودة، فهو يكتب في بواكيره الثمانينية بإيقاع يكاد ينفر ناتئاً هو وسجعه فوق البناء المضموني للقصيدة كما في المقطع التالي من قصيدة بعنوان نشيد البرتقال:

(كان في البدءِ

نشيدُ البرتقالْ

غزلاً غضاً وأقماراً تقالْ

وقتها

لم تنهض الخيمة

كون البرتقالْ

سقفَ هذا الكوْن

والأرض ظلالْ.)

وفي مستهل قصيدة أخرى بعنوان الطلسم يبني إيقاعها من الرمل أيضاً ينادي مقترباً من الموشح:

(يا غموضَ الكهنة

أيُّ نجمٍ يفتحُ الطلسمَ

يهدي السوسنة

كلُّ ريحٍ مدخنة

كيفَ لا يسقطُ أفق

يا غموضَ الكهنة.)

ويحاول محمد تركي النصار الاستفادة من اتساع البحر الكامل حركات وأجزاء، ليدوِّر المعنى فينداح معه المبنى العام، ويقدم جملاً ذات إرباك متعمد كما في قصيدته (فضيحة الأعمى — مديح): قبل أن تنفتح على فضاء نثري بعد مقطع طويل:

(تعبتْ بروقٌ حالمة

النار ضحكٌ،

نوبةٌ حلمتْ وحطّمها اصفرارُ زجاجة

الظنُّ ماتَ ودمعةُ الرؤيا تَهشُّ خضابَها شفتانِ ساقطتانِ

من وجهٍ، فلا يُربكْنَ ناري ـــ قالت الغرفُ ـــ المساءُ

وهبطت فِيْ بهو، سيذبَحُك الأليفُ، يموت موتاً كالغنيمة.

لم نصادر صولة الحلبات هاتفك استفيقي كي ترفي

طائراً رؤياه إنكاراً ليكتشفَ الوضوحَ كأنه وحشٌ وأنت ولا مكان.)

وفي البحر الكامل أيضاً يتحرك سعد جاسم، لكن على النقيض من إيقاع النصار هذه المرة، بجملة قصيرة كتفاعيله، وبتراكيب متكررة: كما في (قصائد المدى):

(ولدٌ تُتوجهُ الطبيعةُ بالضَّجر

ولدٌ قَمَرٌ

يتمثّلُ الأشياءَ في ذراهًا

والشعر في دنياه ـــ يا دنياه ـــ

غاباتٌ

شُموسٌ

نُسوةٌ تحتَ المطر

والشعرُ في منفاه

ـــ يا منفاه ـــ

ناقوسُ الحقيقة والقدر.)

وفي الكامل مرة أخرى، يعلن صلاح حسن ضـــيقه بـــالوزن الشعري في قصيدة "الطوطم" المنشورة في كتاب الموجة الجديدة ويتخذ من مشكلات الإيقاع والعروض والتقفية معادلاً لمشكلة شخصية وإرباك مزدوج:

(هرولتُ فوقَ عمايَ أكبو باللغة

تجتازني الأفعالُ

أعثرُ في حروفِ المدِّ،

والتدويرِ

والجملِ الطويلةِ

والتفاعيلِ،

الزحافاتِ

انتهاء البيت بالإقواءِ

والتكرارِ،

أكبو باللغة.)

ويحاول كاظم الفياض تدوير المعنى من خلال تـــدوير المـــبنى الإيقاعي لبحر المتقارب، وتوسيع مدى الجملة الشعرية من خلال

توسيع العبارة، وإن كان ذلك التوسيع لا يخلو من حشو زائد أحياناً إلا إنه وفي الخلاصة محاولةٌ لخلق إيقاع مركّبٍ ذاتي وموضوعي:

(هو الوقت.. يا أيها الوقتُ لا تكتفي بالضجيج ولا بسنابلَ حتى تفيء من الموت، قُدني إلى جثّتي إنّها أنتَ لولا النساءُ ولولا تضاريسهنَّ وَضَعفي ولولاك لولاك، أنت إلى أينِ كنتُ سأمضي؟ وعنْ أيِّ أنثى سأبْحَثُ كيما أطالبها ببقائيَ حياً.

تُرى.. هلْ ترى، كلُّ ما حولنا هابطٌ مَمعنٌ في الأفول كجرمٍ كبيرٍ وخوفي عليه يُحيطُ بهنَّ بالذيِ لا يُسمَّى المشيئة وهْوَ كذلكَ.. من سأكونُ لأبقى وحيداً؟)

وفي استخدام نادر أو بالأحرى وحيد بين "شعراء الثمانينات" للبحور غير الصافية نقرأ من البحر الخفيف مقطعاً يعتمد التدوير بشكل آخر:

(كُلّما قُلتُ ضاقت الأرضُ

استأسدَ دَمعي،

وحمّل القوسَ وقتا.

مَنْ يديْ؟

مَنْ فَريسةُ القوسِ؟

حرّكْتُ دمي في الهواءِ، صرتُ معي،

أكملتُ قتْلَ الطريقِ،

بيني وضدِّي،

بينما الماءُ شاخصٌ فيَّ،

تلاً، دونما جُلاسٍ ووعدٍ قديمٍ.

هكذا أحرُفي،

تخاصمُ فيَّ الحكمةَ البكرَ،

وانهدامَ التماثيلِ،

فتنمو قواربُ الخوفِ.

لا ماءَ،

ولستُ النارَ القديمةَ،

غاباتٌ هي الأجناسُ التي أنجبتني.

هكذا كنتُ راكضاً في محيطِ القوسِ،

أدعو لبيعةِ الموتِ عند التلِّ،

لم يأت التلُّ،

لم يأت مَنْ في التلِّ،

لم أنتظرْ.. فبايعتُ موتي.)

ولا يخرج أحمد عبد الحسين عن المسار الإيقاعي العام لهذه المجموعة التي ظهر بعدها بقليل، إذا يكتب من الكامل بإيقاع غنائي يذكر بغنائية السبعينات قبل أن تضيق قصيدته أيضاً بالوزن ليخرج بها إلى النثر مبقياً على غنائية نافرة:

(حرَّاسُ يا حرَّاسُ

يا رافعي سودَ البيارق

حاملي ريحَ الشمالِ

إلى صدى الأجراس

لا تتركوهُ ينامُ

غطوا رأسهُ برداءِ موسيقى

أسندوهُ بما تبقّى

من مرايا الصيف

من كسلِ الثلاثاءْ)

ومن الملاحظ في الشعر الإيقاعي لدى شعراء هـذا الجيـل، تراجع إيقاع بحر المتدارك، بشكل لافت وذي دلالة، وخصوصاً الخبب منه، الذي ظلَّ مهيمناً على أغلـب تجـارب "شـعراء الستينات" وبعض "السبعينيين" تراجعه لصالح البحر الكامل، بما تحمله تفعيلتهُ من تكامل الحركات والأجزاء، مما يعطي الشـاعر مساحات أوسع وهو يركب الجمـل الطويلـة في صـياغات مستديرة، على عكس الشعراء الذين يكتبون الجملـة القصـيرة المقطعة، والقصيدة ذات المقطعية ـــ والتي تقـوم علـى ضـربة مفاجأة في نهايتها، كما عهدناها في شعر سامي مهدي مثلاً الذي سيتحوَّل هو الآخر خلال الثمانينات، إلى الكامل الذي يمكن أن نقول أنه أصبح البنية الإيقاعية المهيمنة في عموم الشعر العراقـي المكتوب خلال الثمانينات.

طبعاً يمكننا هنا رصد تجارب لم تنزع هذا المنزع، أعني هجرة البنى الإيقاعية المتوارثة في القصيدة الخمسينية وقصيدة الرواد ــ البياتي تحديداً ــ وفي نماذج شعراء التيار التقليدي في عقد الثمانينات، حضور واسع لتفعيلة المتدارك "فاعلن" التامة، و"فعلن" المخبونة.

ويمثل عدنان الصائغ أبرز ممثلي هذا التيار في اعتماده تفعيلة المتدارك في معظم قصائده في ديوانيه (انتظريني عند نصب الحرية الصادر عن سلسلة كتابات جديدة ــ دار الشؤون الثقافية 1984 و (أغنيات على جسر الكوفة الصادر عن منشورات آمال الزهاوي 1986):

(الدربُ طويلٌ .. يا نَفَسي الصاعدَ والنازلَ .. والعمرُ قصيرٌ أقصرُ من فستان مراهقة عبرتْ واجهةَ المقهى تتبعُها النظراتُ الولهى.. وأنا أتبعُ خيطَ دمي ينسابُ على الأوراقِ البيضاء ببطءٍ أخّاذ، وأنا مالي، ومراهقة عبرت ــ قبل قليلٍ ــ واجهة المقهى. أوشكَ أنْ يفرغَ كيسُ العمر، ولم أكتبْ للآن قصيدةَ شعرٍ تسع الحزن البشريَّ، وجوعَ العالم. لكن العالم ينسى في زحمته المنكودة أحزان الإنسان المنكود وينساني..)

ويتضح في هذا المقطعِ التأثر الواضح ببناء القصيدة لدى البياتي، إيقاعياً ومضمونياً، خاصة عندما يربط الشعر بالحب وبجياع العالم والحزن البشريِّ وصولاً إلى حدٍّ تقليد الشكل الهندسي البصري، عبر هذا البناء الشكلانيّ الكتلويِّ الْمُتَّصل للجملة كتابياً على شكل " قصيدة نثر" أو "القصيدة مدورة" لكن الواقع يقول أن أياً من الصفتين غير متوفرتين في هذه

القصيدة. ذلك أنّ أية أعادة توزيع للقصيدة على هيئة سطورٍ مقطعةٍ ستُظهرُ هذا الواقع.

غير أن ثمة ملاحظة كنت قد أثرتها في مناسبات سابقة تتعلق، بشعراء "قصيدة النثر" الذين يكتبون القصيدة دون أية معرفة بعلم العروض ولو على صعيد العلم وليس الممارسة، والفرق بين قصيدتهم وقصيدة الشاعر الذي ينتقل من الكتابة من القصيدة الموزونة إلى القصيدة المكتوبة خارج الإيقاع، فبينما يتحوَّل وعي الشاعر الذي يجيد العروض إلى جهد ومجاهدة للامتناع عن سلوك ما يعرف، أيٍّ تقصد تحاشي الدخول في سياق العبارات والجمل الموزونة، فإنّ الذاكرة البريئة لشاعر لا يعنى بالوزن ومعرفته مطلقاً، قد تتحول إلى نوع من الاستدراج والدخول غير الواعي في نسق الصياغات الموزونة دون علم، وبلا إرادة.

فمهما اجتهدت الجمل في الانديا والابتعاد عن البنى النحوية التقليدية، وتوليد بنى بلاغية جديدة، فأن ضغط البنية الصرفية للمفردة يتحول إلى " وزن لا واعٍ" قد يتحوَّلُ إلى نمط داخل القصيدة، وهذه القصيدة الداخلة لا إرادياً في تجربة الشاعر، وعادة ما تأتي بعدَ تجربة طويلة في كتابة القصيدة، تحيل الشاعر من متمرِّد مُفترضٍ على الأصول الإيقاعية للوزن الشعري إلى مستجيبٍ لا واعٍ لجمالية مُضمرة لتلك الأصول، ويتحوَّل مسارُهُ من فكرة الهروب من التراكيب التقليدية، إلى الوصول شيئاً فشيئاً إلى " طريق مستقيم" ومسار موزون.

في قصيدة " سهادات تكسرات" المنشورة بعد أكثر من ربع

قرن على تجربة كاتبها في كتابة "قصيدة النثر" سنجد تمثلاً صريحاً للفكرة التي طرحناها.

يقول نصيف الناصري في المقطع الرابع عشر من القصيدة وهي قصيدة طويلة:

(عرياناً أرقصُ في نور الله وتحتَ الأفلاك

أهذي في نارِ الياقوتِ الشّعشاع

أقولُ لأورادِ الليلِ ارتفعي / للأرضِ اتسعي

مجنوناً بالنارِ وبالنُّورِ أطاردُ فراشاتِ الإنسان

أخرجُ من قلبي سنبلةً سوداءَ / أصرخُ في بردِ

الأضرحةِ وتحتَ ضبابِ الفجرِ العاري/ اقتربي أيّتُها الشمْسُ

ولتزأرْ فوقَ الأرضِ الأبواقُ اشتعلي يا نارَ الحبِّ في ليلِ الأحزانِ/ وكوني في صحراء المنفى.

دليلاً للإنسان.)

ماذا ستكون ردة فعل نصيف أو أي شاعر آخر يكتب "قصيدة النثر" ببراءة الشكل وتلقائية الإيقاع على أنها بديل للقصيدة الموزونة، حينما يعرف أنّ هذا المقطع الذي يعادل بحجمه حجم الكثير من "القصائد الموزونة" هو مقطع موزونٌ على بحر المتدارك وعلى الخبب الذي يعد أكثر الأوزان شيوعاً في القصيدة الموزونة خلال عقدي الخمسينات والستينات وصولاً إلى السبعينات. — وهل سيغيب صوت البياتي في ديوان "قمر شيراز" عن بالنا أيضاً؟

سيكون مبدأ الحرية هو الردُّ المناسب بالتأكيد لسؤال كهذا يتعلق بالميل إلى التعبير بشكل شعريٍّ مُعيّن، وهذا ما نؤكده دائماً من أن القصيدة المكتوبة خارج إيقاع البحور العربية، أو ما يعرف مجازاً " قصيدة النثر" هي مقترح شكلي داخل الأشكال الشعرية العربية، وليست بديلاً، وإن القضية تتعلق بالجوهر، أي " الشعر، وليس في "الشكل" أي القالب الكتابي.

هذه النماذج من بين أخرى كثيرة كتبت ونشرت في بدايات الثمانينات، تؤشر اهتماماً لا يخلو من ضيق بكتابة قصيدة التفعيلة، وهي تظهر في جانب منها، أن الإيقاع الذي كان صحيحاً مائة في المائة لدى جميع هؤلاء الشعراء، كان في الوقت نفسه غائياً لدى معظمهم إلى درجة تظهر الاهتمام به من قبلهم، أكثر من اهتمامهم بالمضمون الذي ينطوي عليه الوزن.

هل كانت هذه الغائية التي لا تخلو من مشقة سبباً لهجر أغلب هؤلاء الشعراء الكتابة بالوزن بشكل نهائي ــ ربما باستثناء واحد أو اثنين ــ ظلا يعاودان الكتابة بالإيقاع الخليلي.؟

وهل وجد هؤلاء الشعراء في قصيدة النثر حلاً لالتزامهم الصارم بالإيقاع الطاغي على بداياتهم والذي يكاد يكون متماثلاً ؟ أم لعلهم أرادوا من كتابة القصيدة الموزونة مجرد تحدٍ ووسيلة أولى لرد التهمة عن العجز الإيقاعي الذي اتهم به سابقوهم، لينـزعوا بعد ذلك بقوة نحو الشعر اللا موزون؟

قلت أن هؤلاء الشعراء وسواهم كانوا يكتبون قصيدة النثر كنشاط داخلي يتحاورون حوله في ما بينهم وكأنه خطة

انقلابية! ورغم أن قصيدة النثر في العراق تعود حتى إلى ما قبل حركة الشعر الحر، لكنها بقيت مجرد تنويع هامشي حتى لدى الشعراء الستينيين الذين جربوا كتابتها أيضاً، وتحديداً جماعة كركوك، ولهذا تعامل شعراء الثمانينات مع هذا النموذج وكأنه مقترح شعري لم يجر استيعابه تماماً في متن الشعر العراقي وهو كان كذلك فعلاً، حتى منتصف الثمانينات، عندما تحولت قضية قصيدة النثر إلى ساحة حرب أخرى تستمد شراستها من طبيعة الحرب القائمة على الحدود الشرقية آنذاك.

لقد ظن من بقي من شعراء الستينات ونقادها وتحديداً حميد سعيد وسامي مهدي، أن هامش الكتابة بالقصيدة غير الموزونة قد اضمحلّ في العراق، مع هجرة فرسانها من جماعة كركوك إلى خارج البلاد، لكنهم اكتشفوا موجة لا يمكن الوقوف بوجهها من الشعراء الجدد وهي تعلن فجأة ودفعة واحدة أن قصيدة النثر خيارها، وتدافع عن هذا الخيار بحماسة وكأنه الخيار الوجودي.

هنا علينا أن نقف قليلاً عند هذه النقطة بالذات كي لا يساء فهم الموضوع برمته، إذا أن معنى الخيار كان متأتياً من خلفية تستند إلى دوافع عدة من بينها:

الرغبة في مفارقة الشائع والسائد في الشعر العراقي آنذاك وهو القصيدة البسيطة المكونة إيقاعياً من تفعيلات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، وهي رغبة طبيعية لتجارب شابة تحاول اختلافاً.

التأثر بالترجمات التي كانت تصب في مقولات النص المفتوح وتعدد الأجناس فيه، ومحاولة تأصيل هذا النوع في كتابات تراثية،

رغم أنها مكتوبة أصلاً خارج مفهوم الشعر المتداول في وقتها، وقد وجد الشعراء الشباب في هذه الكتابات مرجعية ليس في الطبيعة الأخرى لشكلها وبنائها فحسب بل بما انطوت عليه من خطاب وموقف مغايرين.

الشعور بالنفي، بسبب وجود المؤسسات الثقافية المهيمنة على الوسط الأدبي، وترجيح نوع معين وشكل محدد من الشعر، خلق نفياً مضاعفاً لدى هؤلاء الشعراء الذين جرى إقصاؤهم عمداً نحو مرجعية منفية تتمثلُ في مجمل الثقافة التي ينتمي لها محرضوهم المنفيون أصلاً ذهنياً ومكانياً.

النفور الذي ولدته القصيدة الموزونة عموماً والعمودية تحديداً التي كانت تعتلي المنابر وتهيمن على الشاشات كلما اشتد الموت على الحدود الشرقية، وكأنها كانت تقيم حفلة ساخنة للدماء، وهو نفور جعلهم يلجأون للقصيدة التي لا تلبي أغراض السلطة تلك وهي القصيدة المنفية (قصيدة النثر.)

واحدة من التجليات السيئة لمفهوم الأجيال الشعرية، لا يكمن في الصراع الموروث عن العقدة الأوديبية فحسب، بل في رغبة جديدة "لأوديبنا" هذا، في إقصاء أي ملمح من ملامح الأب في قصيدته الجديدة، وطمس ما سيذكر بهذا الميراث، في نزوع نهليستي واضح، وستتفاقم النزعة في إحلال البديل، على حساب الاقتراح، بمعنى محاولة خلق وثنية أخرى، وإيجاد قطيعة مفترضة مع السابق، ولهذا أقول إن هذه النهليستية في التعامل مع الماضي كانت جزءاً من آلية هدم واسعة، أوجدتها سنوات الجحيم والموت الجماعي والخراب الشامل في العراق، ومن هذا

الجانب فحسب يمكن النظر إليها على أنها تحقق موضوعي وشرطي في الآن نفسه محكوم بتلك الوقائع، وأي تبنٍ نهائي لهذا الخيار سيبدو غير بعيد عن وراثة تلك النزعة النهّليستية، لا أدعو هنا إلى ما يمكن أن يفسر بأنه سلفية أو ارتداد لشكل شعري سابق، ولا أظنه في كل الأحوال أصبح سابقاً تماماً، لكن ما ينبغي التأكيد عليه أننا لا يمكن أن نخضع تاريخ الشعر العربي بمجمله وتطوره الطبيعي الداخلي، إلى قياس لنموذج وثني آخر، علينا أن ننشغل بتقصي روح الشعر لا في الأشكال التي يتبناها، وإن كانت مهمة، ولكن قبل ذلك في الطبيعة والمستوى اللذين يقربانه من الجوهر الذي يبقى احتمالاً بكل تأكيد.

أعتقد أن أغلب شعراء الثمانينات الذين ذهبوا إلى الحدود القصوى في تبني قصيدة النثر، حتى أن الكثير منهم لم يضموا أية قصيدة موزونة لمجموعاتهم التي طبعت خلال التسعينات، وجدوا أنفسهم بعد عقدين أمام أسئلة هذه الحدود، أقصد أنهم وصلوا إلى إشكالية جديدة تختصر بالسؤال: وماذا بعد؟ ولعل هذا ما يفسر انزواء عدد منهم، متأثرين أيضاً بشروط المنفى، وانحسار عطاء عدد منهم تحت وطأة الشكل الشعري الذي أصبح نموذجاً واحتمالاً واحداً ووحيداً، وهنا يعاد سؤال القلق الذي انبثقت منه أصلاً الرغبة في تبني شكل آخر، فالفكرة الأساسية لتبني قصيدة النثر في العراق خلال الثمانينات، انبثقت من قلق السؤال ذاته لتسعى إلى جعل هذا الشكل متاحاً ومقبولاً وشرعياً وقد نجحت في هذا إلى حدٍ بعيد، ربما إلى أبعد من فكرته الأساسية، فكان أن أصبح هذا الشكل لدى عدد من شعراء الثمانينات

وكذلك لدى سابقيهم ولاحقيهم على حد سواء وكأنه الشكل الشعري والشرعي الوحيد لاحتواء أية تجربة.

غير أن هذا الكلام عموماً لا ينبغي أن يتقاطع مع فكرة الحرية التي تمنح الشاعر خياراته الملائمة في أدائها الشعري، لكنه لا ينبغي كذلك أن يحصر هذا المفهوم في شكل وحيد وواحد، سواء كان قصيدة موزونة أم غير موزونة، لأننا سنرى عند دراستنا لتجربة قصيدة النثر في العراق، من خلال تطبيقات محددة، أنها كانت الشكل الملائم لعدد من الشعراء، رغم أنها مثلت لدى السلطة نوعاً من المس بمحرم ما، وكأنها تحمل كل عناصر الثالوث إياه، وهنا لا يمكن إنكار ما قدمه هذا الشعر من نماذج أغنت الشعر العراقي، بكل تياراته وأشكاله وأسهمت إلى حد كبير، في انعطاف الذائقة والوعي الشعري لدى النقاد، الذين احتاجوا إلى مدة زمنية ليست قليلة لقبولها، غير أن من المفارقات هنا، إن بعضهم أصيب بعدوى الوثنية أيضاً فصار يراها شكلاً نهائياً للشعر العربي.

الفصل السادس

حلية البدوي

الأساطير العارية والتيجان المزخرفة

الانتظار واستدعاء صورة الغائب

يعمل الشعر، نصاً وتجربةً حياتية، على دفـع الواقـع ـــ باستمرار ـــ نَحو المحتمل الممكن ويجهد في الوقت ذاته في صياغة استدعاء لا ينقطع لغائب ما، غائب يبقى باستمرار ماكثاً في اللا حضور حتـى وهو يشعُّ في الذات وفي سحرية الراهن، وحـتى بيـن رماد الماضي.

وكلما اجتهدت الكتابةُ في استدعائه أو حـتى استحضـار شبهه، عجزت عن الإمساك بجوهره أو حتى الإحاطة التامة بـه، وربما من هنا تكتسبُ مقولة النفَّريِّ ذائعة الصيت (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة) أهميتها في كونها تصل ما بيـن ضفتي اللا متناهي عبـر مقولة الصمت. وهي عبارة قالها النفَّريُّ قبـل أن يتوصل شاعر فرنسي من القرن العشرين هو "إيف بونفوا" لعبارة شبيهة لها بقوله (النقص هو الذروة[1]).

وتبقى حيـرة الشاعرِ وتساؤلاته أمام وقوفه على حافة هـذا الاحتمال الشاسع، حافزاً دائماً لمتابعة البحث في الممكنات لدفع الكتابة على الدوام نحو مرافئ أخـرى في الرحلـة المضـنية ـــ كالعادة ـــ عن الخلود أو قل المجهول!

لا بدَّ هنا من العودة قليلاً إلى الظروف التي رافقت سـنوات الثمانينات في العراق، فالحرب مع إيران كانت من وجهة نظـر

---

1 (إيف بونفوا ـــ الأعمال الشعرية الكاملة) ترجمة أدونـيس ـــ منشـورات وزراة الثقافة ـــ دمشق 1986.

السلطة ــ وحتى من وجهة نظر العديد من العــرب ــ تأخــذ صياغة احتيالية حضارية بوصفها حرباً بيــن "العرب والفــرس" أو بيــن " الإسلام والمجوسية".

وكانت بالنسبة لعدد كبيــر من العراقيين حرب "بعث صدام " ضد الأفكار التي جاءت بها "الثورة الإيرانية" وبالتحديد ضــدَّ أفكار الإمام الخميني التي تدعو إلى قيام "الدولة الإسلامية" في ظل "ولاية الفقيه" ــ وهو موضوعٌ شائكٌ لسنا بصدده الآن، لكــن ما أردتُ الإشارة إليه في هذا الصدد، أن السلطة لم تقفْ ضــدَّ مشروع الخميني لأنه يتقاطع مع أفكارها العلمانية، فهــي قــد ذبحت التيار العلماني الأبرز وهو اليسار، من الوريد إلى الوريــد لأنها لا تريد أن يوجدَ من ينافسها حيث توجدُ هي.

من هنا وتحت كثافة قمعية هائلة جرى تسليطها على كلٍّ من الأفكار اليسارية العلمانية أو الدينية على حدٍّ سواء، أصبح المجتمعُ العراقيُّ آنذاك ينــزعُ نحو الباطنية ويتمثل تجربة "التقية" كمــا تلجأ للأسلوب ذاته الحركات السياسي في العمل السري مناورة ووقاية من القمع.

وإزاء عجز كبيــر أمام آلة القمع التي راحت تسحقُ كــلَّ شيء وحفلات الإعدامات التي تقــام في الشــوارع ــ وهــي حفلات حقيقية لم تنقصها الزغاريد ولا تدافع الناس لمشــاهدة التنفيذ- انكفأت الثقافة على الذات، وصارت تعيــدُ النظــر في آليات إنتاجها، للتملص والهروب من شتى أنواع الحفلات المقامة آنذاك!

تحجَّبت الثقافة العراقية إذن، حتى كادت تحتجب بفعل إنصاتها الداخلي مع سواد مُمتدٌّ على طول الخريطة ظلت تحاوره باستمرار، وبفعل زهدها في أيٍّ حوار آخر.

سيكون هنا وهنا فقط، للثقافة الصوفية أو بشكل أكثر تحديداً البيان البلاغي الذي تمثّلهُ الكتابات التراثية المحتمية بتلغيز لغوي ودلالي كثيف، سيكون لها مبررها و"طورها" الخاص داخل "الفترة" وشرطها المقترن براهن، لم يعد فيه للحياة ومفرداتها أيٌّ وُجُود.

وسيكونُ، هُنا أيضاً، للتمرُّد على تقاليد السائد شكلاً رمزياً للتمرُّد على سياق كامل بما فيه آليات السلطة، بهجر كل ما يمت لهذا السائد الخارجي من صلة، وسيكون للبحث عن الهامش في الثقافة العراقية والعربية والتراث الإنساني عموماً نصيبٌ وافر من اهتمام شعراء الثمانينات أو لنقل صفوة منهم. مثلما بدأ الشكلٍ الذي تدبج به مدائح الدم والموت، يتحطم داخلهم رويداً رويدا وينهار دفعة واحدة لدى قسم منهم.

تحت سقف هذه الفوبيا سكنت نصوص تلك "الفترة" منتظرة سماء أخرى أو برابرة يأتون أو حلماً أثيراً بعودة الغائب وانتظار المخلّص؟

(الطوسيُّ يفتحُ للغيبةِ باباً
يُدخلني حرفاً في طلاسمه
انتظرتُ غيبةً تأتي مِن أفق

مخيلة تشكو من أسرابِ

الرؤى من فاصلة وتنقيط

يمتدُّ الكُلينيُّ أصولاً في ذَاكرة

تقتحمُ النسيانَ تحتدمُ الذَّاكرة.

بذاكرةٍ يتنصَّلُ منها التَّصحُّر.[1])

هل نقول إن الشعراء هنا إيديولوجيُّون؟

أجل كادت هذه الفكرة لدى البعضِ منهم ــ ولأعترف بأنني أكثر من مارسها ــ كادت تمثّلُ نَوعاً من العقيدة الفردية غير واضحة المعالم تختلطُ في سكنها الصغير رياحٌ من شتى الجهات.

ينبغي التذكير هنا بأن فكرة "الانتظار" عادة ما ترتبط بعصور القمع والإرهاب ولنا على سبيل المثال بفكرة ــ انتظار المهدي في الفكر الشيعي ما يعزز القناعة بهذا الاعتقاد.

(منفى بلا ذكريات ولا أستطيع تأويل الذي عينه مفتوحة وأقول جدي مات إذا استعصت عن الميم تقربني من باب بلا جدران، تسقط في النهاية بحيث تكون المدينة بلا راحلين.

....

وبعد ألف عام يشتري الأكراد المهجرون ملابسي العسكرية.. لأنَّ أحَدَهُم تعلَّمَ أنَّ عَيْنيَ اليُمنى تُشبهُ من يقولُ: إلى متى يا صاحبَ الزَّمانِ بِعينٍ واحدةٍ. مَنْ يَشتري هذهِ الأصنامَ

1 (رياض ابراهيم ــ انتفاضة عصفور طيب) قصيدة "تيه من ضياء صدئ"

وأعني ظلامي.[1])

لقد صار للشاعر العراقي إذن زمنان. أو انشطر زمنه إلى زمنين، أحدهما فيزياوي يومي يعيش فيه وهو عادة زمن موحش رغم أكتظاظه، فهو يتسم بالقسوة، والآخر زمن ممكن ينطوي على ميتافيزيقا واضحة، يتطلع به إلى الممكن والتاريخي والمحدوس، كزمنٍ منشود.

وبين هذين الزمنين كان حلم الشاعر والإنسان العراقي عموماً يمرُّ، وكأنه يريدُ لهما أن يلتقيا في زمن واحد وإن كانا متوازيين.

تراجع المكان في هذه الرحلة، صار مجرد ممرٌّ لكنَّهُ يستمدُّ أهميَّتَهُ فقط من كونه ممرًّا للرحلة ولمجيء البرابرة أو المنقذ لا فرق كبيراً بينهما كما كنَّا نعتقد:

(أيُّها الْمُقْتَنَى

كيفَ أدخلُ الْمَعْنَى من الاسمِ وأغلقُ البابَ

وأنتَ على غمامةٍ قادمٌ

صوتُكَ الرَّعدُ والأبْجديَّةُ

يتناسلُ منْ مَطَرِ الرَّغبة — في حُلول الأشياء — ذلكَ النقضُ الخفيُّ قداساتٍ لِخَمسةِ أيَتامٍ في رسائلِ الْحِكْمَةِ

---

1 صلاح حسن (المحذوف في عدم اتضاح العبارة) دار الكنوز الأدبية — بيروت طبعة أولى 1996.

مَوصُوفٌ حرفُكَ: "ع. م. س" هذا فيضُ مَداك

ع / معنى / أدخلني

م / اسمٌ / ألبسني

س / بابٌ / أوقفني.

سحرُ غيابِكَ في نومٍ مُسْتَحيْلٍ

الْحَواسُ في كرنفال السبيِّ

تنتظرُ القادمَ على سحابة

تعشبُ الأحزانُ سريعاً.[1])

أرى أنَّ هذه الفكرة، المستمدَّة من واقع عشناه، لم ينتبه إليها النقد الأدبيُّ العراقيُّ حتى الآن، وربَّما لم يجرؤ وقتها على التوغل في تفصيلاتها لكن السؤال المشروع الآن لماذا يستمرُّ إغفال هذه الفكرة بعد أن أصبح عددٌ لا بأس به من النقاد العراقيين الـــذين عاصروا تلك "الفترة" خارج الكابوس ـــ هل عاصروها حقاً؟ ـــ ألا يمكنُ لهم أن يخرجوا من المشهد ليكونوا شهوداً كمـــا فعـــل الشعراء وهم داخله؟

فمن خلال المعطيات المعرفية ـــ الفلسفية والنفسية تحديداً ـــ يمكن استقصاء هذه الظاهرة ـــ أعني ظاهرة التوجه نحو استدعاء غائب ما والانتظار المزدوج، وتحليلها في العديد مـــن الأشـــعار المكتوبة آنذاك والتي نشر عدد كبير منها محتمياً بمستويات فنيـــة

1 رياض ابراهيم (انتفاضة عصفور طيب) قصيدة "قداس البخور"

بلاغية يمكن وصفها بنوع من الأدب الإشاريّ وهو على العموم مستوى متوافر في التراث العربي بشكل كبير هل نذكّرُ بالقصيدة المرئية والكتابة الحروفية، وتقنيات البياض الفادح والتنقيط المتنامي داخل القصيدة والاستعانة بالأعداد والأرقام؟ وسواها من الخصائص التي انتهجها عدد من شعراء تلك المرحلة الذين بدوا غير مقبولين من السلطة على التوازي مع تجاهل أو قل رفض نقدي سافر.

ناصر مؤنس نموذج1 "تعاويذ الأرواح الخربة" 69ص

أستفيقت مستطلعة ......
ووقفت أجتاح مدارج الهتاف
أمزج ألف جمجمة
سمة الغواية بالغرابة

وكان البحر يحكو الأيام تلعق الليالي، ووهت الدهور وجاءت البشارة:
أن ثوراً يطير بأجنحة ظهر بنبوءة
"تهيأ لمولد منتظر"
فامزج
الماء بالشرار
والنار بالشرر
والتراب بدماء طائر الناوند
تعويذة لروح الكتب الخربة

أنظر أكبر حجم
الأنشاد بين
الغريب
والعشار

وماذا قيل عن الغريب
وماذا قيل عن العشار:
أقسمت عليكم يا خدام هذه الأسماء
أحقاً هو الزمن الذي كنت أخافه
قد عشته
قد رأيته ......

أنا الآن في غرفتي حيث
الجدران المعلقان على
الحائط لوسين كانا
الذي قصر حياته في
[illegible] أشم أوشالهما
الذي أكتفي بتعليقهما على
الحائط، وورش
فالتفت بالنظر إليهما أباهما
وكانا يشكون [illegible] فقط
الألوان ألمس [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] ......

فها أنا أستعيد تجربة [illegible]
فهذا العصر صار يبشر
بالغزو الذي [illegible]
بشره، أنه نفس [illegible]
الشرس [illegible] الغزو
من جرائمه السابقة [illegible]
[illegible] العصر [illegible]
الجدار وأصورت أحكا
بالقتل مشغوفة بالنفط
أبتسرج (لعن أحب)
الأبطال الأفريقيين أو
فرزن أبي يساوي) ......
أحنت أرقص على إيقاع
أفريقي ترددت
أصداؤه في
داخلي،

في تقديمه لمفهوم جديد عن اللا وعي الجمعي وتتبع أثـره في السلوك الإنساني، استند العالم النفساني الألماني كارل غوستاف يونغ (1874 ـ 1961) إلى ما أسماه مبدأ الطاقة الكامنة التي رأى فيها إمكانية عالية للتحليل مشكّكاً في قدرة ما قدمه سابقوه ـ فرويد وأدلر تحديداًـ على خلق المقتربات الكاملة واللازمة لدراسة الشخصية، منحيًّاً جانباً مبدأي الغريزة الجنسية لدى الأول وإرادة التفوق لدى الثاني، الذي أخذها عن نسختها الفلسفية لدى نيتشه، في تحليله للشخصية.

إن فكرة "القناع" التي قدمها يونغ عن الشخصية، كانت تهدف إلى الكشف عن أبعد مما خلف هذا القناع اليومي، للتعرف على العالم المشحون بالدلالات والرموز التي تترشح لاحقاً عند وجود الحافز لترشحها وتجليها، من بئر عميقة يمكن أن نسميها ذاكرة الوجدان.

وإلى جانب مفهوم يونغ عن اللا وعي الجمعي وربما تطويراً له أوجد علم النفس مفهوماً آخر ربما يعد أكثر تعبيراً عما نحن بصدده إلا وهو مفهوم "اللا وعي العائلي" أو الأسري الذي ينعكس بصورة حتمية في سلوك أية شخصية ليعبر طقسياً عن ميراث شعوري عائلي.

هذا بحد ذاته يعيد السؤال حول مفهوم النقد برمته بوصفه يتجه في إجراءاته إلى المعيارية، ويبرز في الوقت نفسه أهمية القراءة كأعمق الأساليب الكشفية لملامسة النص الحديث، فهي تكشف، فيما النقد يحكم، وهي تؤول فيما ينشغل النقد بالتفسير، ومن الغريب أنّ المعيارية ظلتْ راسخة في الثقافة

العربية حتى وهي تنتقل من الشفاهي إلى المدون.

تحولُ الطقوس الجماعية إلى أرث عائلي سلالي في طبقات الوعي الباطن، وفي اللا وعي كذلكً، بحيث يتنقّلُ مثل بلاء يسبق الشاعر إلى أمكنته، يجعلُ من بواكير النصوص لشعراء الثمانينات حقلاً نموذجياً لتقصي تفاعلات هذا الإرث:

(أنا ابنُ البراري هناكْ
تَقولُ الصدى مذهَبِيْ
أنا ابنُ السلالاتِ عارية كالسَّراب.
وريثُ المراثي
وريثُ العُواء
وريثُ الغيَاب
الفُّ الخطى بِالْحَريق.[1])

يتَّجهُ النصُّ الأدبيُّ عموماً إلى استثمار الرمز في بنيته الفنية، لكون الرمز، إضافة إلى انفتاحه على التأويل الذي يثري قوة الإيحاء والإحالة والسؤال في العملِ الأدبي، فأنه ينغلقُ في الوقت نفسه على عالمٍ خاصٍّ يختزنُ موقفاً ما، ويُنقذُ النصَّ من أن يتحوَّل إلى خطَّاب هلاميٍّ ومجرَّد، كما أنه يتيحُ للكاتب كذلك، خلق معادل موضوعي لشعوره الساعي للتجسُّد عبر الكلمات

---

1 عبد الحميد الصائح (المكوث هناك ـــ طبعة ثانية، دار ثقافات ـــ كندا) قصيدة "المكوث هناك" ص 61، وكانت الطبعة الأولة من المجموعة قد صدرت في بغداد ـــ 1986.

ودلالاتها.

ويتنوَّعُ الرَّمزُ بينَ الأسطوريّ، أو التاريخيِّ أو حتى الشخصيّ، إذا ما تحوَّل إلى نوع من النزعة الإليغورية الحادَّة لدى الكاتب، وفي كل الأحول فأنه ينطلق إما من وقائع تاريخية أو من مأثورات لا تدوينية أو موروثات أسطورية، ليأتي الأداء الفنيُّ داخل النصِّ مُفصحاً عن بنية فكرية ما للمبدع، وعادة ما تكون هذه المرموزات مشتركة بين ثقافات متعدِّدة، لكأنها تكتسبُ خصوصيتها عندما تعيش في بيئة ما، وتعاودُ التمظهر من جديد بشكل آخر.

وكلّما حاولَ المُبدعُ أنْ يعبِّرَ عن رؤيته الفردية الخاصة إزاء الرمز الذي يتمحورُ حوله نصُّهُ، اصطدم بالبنية العميقة للرمز ذاته، هذه البنية التي تقولُ دائماً إن للرمز مفهوماً محايثاً له كيفما تنقَّلَ عبر العصور والنصوص معاً. فـ "الحجَّاج" مثلاً كرمز تاريخي، يبقى مُلتصقاً بمفهوم العنف والدم، وأيُّ نصٍّ سيردُ فيه اسم "الحَجَّاج" سيحيلُ القارئ حتماً إلى بيئة العنف التي عاش فيها هذا المفهوم وتواليات التاريخ التي رسَّخته. وعندما يحاول كاتب ما أن يحيل الحجاج إلى رمز أخر غير ما تقدَّم، فأننا نقول إن هذا الكاتب يعبِّرُ عن بنية دموية لا واعية، أما الرموز المشرقة التي سرعان ما تتحوَّل إلى مثال في أذهان النَّاس، فأنَّهُ تحضر معادلاً للأمل الإنساني بالتطلُّع إلَى آفاق أخرى. وتكون دافعاً للإنسان على التوحُّد شعورياً مع هذا الرمز.. وفي غياب الرمز ـــ المثال ـــ ما يجعل الحياة أشدَّ عَتمة، ويؤجِّلُ الأمل بالخلاص.

ومن هنا يكثُرُ في عدد من نماذج شعراء الثمانينات استدعاء هذا الرمز، بتوسُّل يقتربُ من شفافية التعاويذ والأدعية، بالحضور.

وفي ظروف القمع العقائدي، ينسحب التعبير عن الرموز التاريخية من العام، ليقرِ في الخاص، وهنا ينشأ ما يمكن أن أسميه الرمز العائلي، مستفيداً من فكرة اللا وعي العائلي لدى علماء النفس:

(تسقطُ السُّروجُ،
والأعنَّةُ تخطُّ مَصيرَ قُرى قادمة على الرَّملِ
الفُراتُ قربةٌ تثقبُها الأسهُمُ والأكفُّ حوارٌ مَقطوعٌ
تصهلُ النَّشارةُ في فَرَسيْ الْخَشبيَّة أمامَ قَنطرة اللهَب
يمتطي الأترابُ أذيالَ دشاديْشِهِم ولا صَهيْل[1].)

فإذا كان النقلُ والتَّلقينُ العامُ يحظرُ، بفعلِ القَمعِ، تداول هذه الرموز والتواصل معها، فإنَّ اللا وعي العائلي يقوم بالمقابل بالتحريض على إدامة هذا الرمز وإنضاجه كبنية مضمرة، لتحول لاحقاً إلى ما يُشبهُ الرَّمزَ الشخصيَّ لدى الكاتب.

تختلفُ صورةُ الغائب في الفكر الشيعيِّ، عن صورة المنقذ أو المخلص لدى الأديان والعقائد والطوائف الأخرى، بقدر اختلافها عن فكرة المنقذ في الميثولوجيا، وإذا ما كانت جميع الملل والنحل تتفق ـــ تقريباً ـــ على أن ثمة مُنقذاً لكل منها فإنها

1 باسم المرعبي (العاطل عن الوردة) مصدر شابق قصيدة " سقوط السروج".

تختلف بقدْرٍ أو بآخر في تفاصيلَ فكرية وعقائدية في وقت الخلاص وطَّبيعته وعلاماته، وكذلك في صورة الْمُنقذ ذاته.

وترتبطُ فكرةُ الْمُنقذ كما هو معروفٌ بفكرة الانبعاث من الموت من جهة، وفكرة الانتظار لغائب جوَّاب في العصور سيأتي من جهة أخرى. فالأولى كما هو الحال مع طَّائر الفينيق الذي ينبعث من الرماد، وصولاً إلى مفهوم الرجعة لدى الشيعة، هي كناية عن تحوُّل نوعيٍّ، في سفرة العود الأبدي. أما الثانية ــ أعني فكرة الانتظار ــ التي تحتلُّ حُضوراً كبيراً في الفكرِ الشيعيِّ، فترتبطُ من جانب آخر بفكرة (الغيبة) وبذلك فهي تمثّلُ مرحلة أخرى في سياق التفكير الإنساني نحو تلخيص فكرة المنقذ، وإعطائها بعداً آخر، والفرقُ بين فكرة الانبعاث والانتظار هنا يُشبهُ إلى حدٍّ كبير الفرق في الفكر الصوفي بين مفهوم الحلول، ومفهوم وحدة الوجود

إنها مدارس داخل فلسفة واحدة، وحلقات فرعية في ثقافة أصلية:

(خرَجنا إلى ظلِّه

فَتَسامىْ وَقُلنا نُطاولُ أزمنةً

مِنْ رَمادِ الْمُلوكِ

.....

فيا صاحبَ الأمْرِ

ما أمرُنا..؟

هلْ تَرى دمَنا
أمْ طَوَاكَ الغيَابُ
مضى.. أو مضى
ولم يخرج العدْل
من سيِّفهِ
أو رواق الحكومة[1])

ارتباط الانتظار بالغيبة، جعل منه حضوراً تزامنياً، مع الإنسان في كلّ المراحل، فالمنقذ بهذا المعنى، موجود في مكان ما بكل الزمن، وانتظاره هنا زمنٌ مُحتشدٌ بالتَّرقُّبِ، هذا أولاً وثانياً يرتبط بالرجعة ـــ أي رجعة الأموات إلى الحياة ـــ ومن هنا التَّوحيد بين فكرة الموت والانبعاث من جهة والظهور من الغياب من جهة أخرى.

إذن كلُّ الأموات تَستطيعُ استدَعاءهم حينما تستدعي الْمُنتظر الغائب.

غير أنَّ تحشُّد الانتظار بطريقة فائضة يَغدو معها مُهيمناً، حدَّ الطغيان، يدفعُ إلى نبرة سخرِيَّة سَوداء، تقوم على ترك الغائب مؤبداً في غيابه وغير قابل للحضور:

(... قَالَ: أعيْدوا الأمَامَ إلى عادَتنا السرِّية
لكنْ أصبعٌ تسحبُ الرِّجَالَ.. تصيرُ الحبال نساءً

[1] علي الشلاه (العباءات والأضرحة المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1996) قصيدة " غيبة1 و" غيبة كبرى".

ولا أنشرُ الرؤوس،
تُجففّهم القطَطُ..
الكرةُ خاسرةٌ،
الكرةُ تطمثُ،
تسخرُ من فارس،
قلْ لهُ لا يأتي،
الجريدةُ ترسلُ الدَّمَ وأنتَ أولادُهُ،
كلُّكَ صبغةٌ والطيــــنُ بعيدٌ.
هلْ استْسلمَ الطِّيــــنُ إلى الدَّاخل.[1])

1 (سهام جبار ــ الشاعرة) مصر سابق قصيدة " حدائق الخميس"

الهروب من الكثافة الميثية.

قد يكون لافتاً في الدراسات النقدية لشعر الحداثة العربية حرصها الدائب على ربط استخدام الأساطير في الشعر بحركة الشعر الحرِّ خاصة، والشعر العربي الحديث على وجه العموم؟

وقد يجدُ هذا الحرص الذي يبدو مُريباً شيئاً من التسويغ إذا سلمنا بأن المنهجَ الأسطوريَّ في الدراسات الثقافية عموماً هو وليد الحداثة كذلك، مما يجعل المقتربات النقدية تبدو متَّسقة مع موضوعاتها ومناهج تقصيها في الوقت نفسه.

على أن هذا الربط التفاعليّ سيُظهرُ الأساطيرَ وكأنَّها رموزٌ ابتداعيةٌ مع الشعر الحرِّ وهذا ليسَ واقعَ الحال.

صحيحٌ أنَّ السيَّاب أدخلَ عناصرَ أو قلْ أسماء أسطوريةً على بنية قصيدته، حتى أنهُ كان مولعاً بمفردة "أساطير" نفسها التي جعلها عنواناً لأحد دواوينه المبكرة، وأكد في مقدمته للديوان بأن "الأساطير" نوع من تغليف العبارة رغبة في عدم الكشف عن تفاصيل الحب! دون أن تكون " الأساطير" ثيمة حقيقية لتلك الأشعار إلا لماماً، حتى أنه هجا الأساطير بوصفها "أساطير بالية ومعتقدات قديمة" في قصيدة حملت الاسم نفسه، ومع ذلك فإن هذا اللمام من "رأس الأساطير" مع ما يمكن أن يقال عن سطحيته، لم يكن بادرة أولى في هذا السياق، بل سبقه إليها شعراء عرب آخرون، خاصة شعراء "جماعة أبولو" في مصر الذين كان أكثرهم مطلعاً على الآداب الأوربية، وترجم العديد من نماذجها كما هو الحال مع مؤسس الجماعة الدكتور أحمد زكي

أبو شادي، إضافة إلى الرافد المهم في الجماعة الدكتور إبـــراهيم ناجي الذي ترجم في الثلاثينات ديوان "أزهار الشر" لبودليـــر. وكان اسم الجماعة بالذات يحمل دلالة واضحة على ذلـــك، إذ استعيـــر من أسماء الآلهة الإغريقية المرتبطة بالكواكب، مما دعـــا عباس محمود العقاد إلى انتقادها على هذا الاختيار، وكان بداية اختلافه معهم له أسبابه الأخرى أيضاً لسنا بصدد مناقشتها الآن، داعياً إياهم إلى تغيير الاسم، متسائلاً عن جدوى هذه التســـمية الإغريقية في وقت كان بإمكان الجماعة أن تختار لنفسها تسمية "عطارد" الكلمة العربية التي تقابل "أبولو" الإغريقية.

ومن المعروف أن السيَّاب نفسهُ كان من أشـــدِّ المعجبيـــــن بتجارب جماعة "أبولو" الشعرية المصرية كما هو الحال مع نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي ويمكن أن نجد لكلٍّ مـــن هـــؤلاء الشعراء الرواد، نموذجه الخاص بين شـــعراء "أبولـــو" حـــتى أن السياب بعث بقصيدته الطويلة (الروح والجسد) قبل نشرها إلى واحد من أبرز شعراء جماعة "أبولو" وهو علـــي محمـــود طـــه المهندس.

غيـــر أن ما يمكن أن يقال عن سطحية استخدام الأساطيـــر في البواكيـــر الأولى لشعر الرواد، السياب على وجه الدقة، يمكن أن ينسحبَ بتأكيد أكثر على الاستخدام الحكـــائي الســـاذج للأسطورة من قبل شعراء جماعة "أبولو" أنفسهم، ومَن عاصرهم من شعراء كلاسيكيين، أو جماعات أخرى سعت إلى التحديث كجماعة الديوان، في مصر أيضاً، وجماعة الغربـــال في المهجـــر الشامي.

كانت الأساطير في شعر السياب إذن، وكذا الحال مع شعر مجايليه، محضَ ترصيعات خارجية وإقحام أسماء كسيزيف وأوديب وسواهما الكثير، إقحاماً لا عضوياً داخل القصيدة، بل كانت مثل هذه الرموز لا تعمل خارج الحيِّز الصغير في الجملة التي دخلت عليها لا أكثر.

ورغم المحاولات اللاحقة من جيل الرواد أنفسهم، ومَنْ هم حولهم من الشعراء لتطوير استخدام الأسطورة، بقيت هذه الظاهرة في مشروع التجديد الشعري العربي، وكأنها مقحمة إقحاماً شرطياً كأحد العناصر في سمات القصيدة الحديثة، حتى تسرَّبت بوضوح لافت موجةٌ كبيرةٌ وضخمةٌ من الأساطير الإغريقية إضافة إلى بنى أسطورية معدلة عن التاريخ الفينيقي السومري — عبر مجلة (شعر) في بدايتها الأولى لتقدم (وجبات جديدة) من "التداخل "الأسطوري في نماذج شعرية عدة وتضعها في سياق إعادة صياغة الهوية. كانعكاس طبيعي لتأثيرات "تموزية" أنطوان سعادة فكراً وتجربة خاصة في كتابه الرائد "الصراع الفكري في الأدب السوري".

لكن ما ينبغي التنويه له هنا هو المحاولات العميقة والجادة التي قام بها خليل حاوي لجعل الأسطورة جزءاً من النسيج العضوي للقصيدة ساعدته في ذلك ثقافته العميقة، وتواصله أو انتماؤه العضوي لجماعة سياسية تقوم أساساً، على ثقافة وفكر لا يخلوان من أبعاد (أسطورية) إن صحَّ التعبير.

ومع ذلك بقيتْ هذه الظاهرة ذات بعد إشكالي، ولم تتحوَّلْ إلى بنية قارَّة في بنية القصيدة العربية حتى مع هذا التمتُّع بثقافة

جيدة ومعمَّقة من قبلِ شاعر كخليل حاوي أهلتهُ للتميُّز في بناء عوالم مغايرة نوعاً ما للبداهة الأولى في استخدام الأساطير، لكنها ظلت مفتقرة للتأثير الواضح في سياق المتن الشعري العربي، وانتهت محض إرهاصات.

وفي مقابل هذه الموجة من الأساطير، وربما احتجاجاً عليها، كان جيل الستينات في العراق تحديداً يندفع باتجاهات أخرى، تجريبية على الأغلب، مستفيداً من المدِّ الكبير للمدارس الشعرية الأوربية التي اتضحت تأثيراتها المتأخرة على شعراء الستينات، وخاصة السريالية، التي ما زال عدد من شعراء الستينات، مأخوذاً بنشوة اكتشافها، ممعناً غرقاً في خرائطها المائية الواسعة والعميقة أيضاً.

ويمثل سعدي يوسف، برأيي، اتجاهاً أخر متفرِّداً، بين هذا كله، في التأسيس لأسطورة من نوع آخر، أو لنقل بمعيارية أخرى، منتبهاً إلى حقيقة بسيطة وصعبة في الآن نفسه: أن الشعر هو أسطورة الحياة، عبر مرجعيات الحياة نفسها، حيث التفصيلات، تشكل عالماً من الترميز العالي، يقترب من الواقع بوصفه مختلطاً بالأسطوري، دون أن يقع في أيٍّ منهما، وكأنه يرى الأسطورة مرايا شفافة في حائط الواقع! وهو يستخدم مفردات الواقع وكأنه يستلُّها من عالم قديم وبعيد، ليضعها في أنسية العالم الحالي، ويتجلى إنجاز سعدي يوسف على هذا الصعيد في دواوين عدة لعلَّ أبرزها ديوان (الليالي كلها).

إذا كانت استخدامات جيل الرواد للأسطورة مرهونة بكونها تندرج في سياق (إرهاصات البواكير) وما قد يرتبط بها أو

يرافقها من إخفاق وتلكؤ وتعثُّر، فإن الأجيال اللاحقة للرواد لم تتخلص بالكامل من وطأة انسحاب ظلال تلك المشكلات على قصيدتهم وتجارهم على تنوعها، وكانت تلك المشكلات متصلة بطبيعة الأساطيـــر نفسها ودرجة فهمها.

فشعراء الستينات هم أكثر الأجيال انعتاقاً من لعنة الأســـاطير لصالحٍ لعنة أخرى تمثلت في موجات تثقيف مغايرة وقريبة المنشأ زمنياً، صدرتها لهم فرنسا عبـــر "الثقافة الوجودية" ونـــــزعات التمرد الشبابي التي مهدت للثورة الشبابية في نهاية العقد الستيني.

أما في السبعينات فسنجد توجُّهاً واضحاً لدى طبقة من شعراء هذا العقد نحو " تبني" الأساطيــر في سياق ثقافة تقوم على دمج مفهومي البطولة والنبوُّة لخلق هوية اعتبارية للفرد أو للجماعـــة داخل تلك البنية المركَّبة.

يتجسَّدُ هذا الأمر علي سبيل المثـــال في الصـــياغة النفعيـــة للأساطيـــر المعدلة توراتياً، التي ستظهر لدى خزعل الماجدي في " خزائيل" كنوع من الارتقاء بالناسوت إلى منازل اللاهـــوت، تبدلاً من ثقافة "الفرح الثوري" والقصيدة اليومية وشأن الفقراء، إلى ثقافة نبوية يقينية أحادية التلقّي والإرسال.

خاصة في تلك الفسيفساء اللغوية المحتدمة في عبارات لا تكاد تقول شيئاً، القائمة على تقليد نموذج الشاعر الســوري ســليم

بركات.[1]

كما أننا نجدُ تلازمَ الرُّوح "النبوية" والنـــزعة الرؤيوية اليقينية مع النسق الإيديولوجيِّ النفعيِّ في ديوان "أناشيد إسرافيل" سواء في الإشارات الملحقة بالديوان، التي أشار فيها إلى استخدامه على (إسرافيل) كمعادل للبعث (فوظيفة الشاعرِ علـــى الأرض هـــي بعث الروح في النفوس الميتة وجعلها نفوساً حية فالشـــاعر هـــو إسرافيل الأرض) ولكن الماجدي كان قد أصدر ديوانـــه ذلـــك وكانت الأرض يحتلُّها في الواقع "عزرائيل" وليس أحداً ســـواه، خاصة في "فتـــرة" ازدياد شدَّة المعارك خلال الحرب العراقيـــة الإيرانية.

يقول الماجدي في قصيدة (ما تقوله الأوفاق لي) من ديـــوان أناشيد إسرافيل (وأنا المضيءُ ولا ظلامَ بجبتي

وأنا المزيَّنُ بامتشاقةِ وردةٍ..،

....

أتلو على الملأ الظلامَ وأرتويْ

من بئـــرِ مَعرفتي كُؤوساً واشتباكَ مصائرَ

وأهزُّ بالأوفاقِ غُصناً مَيِّتاً.

---

1 كان الشاعر زاهر الجيزاني قد كتب مقالة في جريدة الثـــورة يتـــهم فيهـــا الماجدي بالسطو على تعبيراته وجمله الشعرية في أكثر من موضع. فردَّ الماجدي على الجيزاني بالطريقة نفسها محيلاً الجمل التي أوردها الجيزاني كدلالـــة علـــى السطو، إلى شاعرين سوريين هما ادونيس وسليم بركات.

وأشُمُّ في نيرنجتي ذهباً وأرسمُ هيئتي.

.....

ما بيـــنَ أجْفاني

وفي الآفاقِ، فوقَ النَّاسِ تطلعُ نَجمتي)

ما أردتُ توضيحه هنا أن خزعل الماجدي وهو يحشِّدُ هـــذا الـتــرف التعبيـــري القادم من أهواء ستينية ويزجُّه في " فتــرة" المحنة والقسوة والحرب خلال الثمانينات، يُمثّلُ برأيـــي أفصـــحَ تعبيـــرٍ في النص والتنظيـــر لاجترار ثقافة " الجيل النبوي" وهو بهذا المعنى، أكثر نموذج من بيـــن شعراء عقد السبعينات التصاقاً بالجيل الستيني، سواء في بدايته مع القصيدة اليومية، أو مـــروره بعالم الطلاسم والسحر وقواميس التنجيم، حـــتى وصـــوله إلى القصيدة الرؤيوية اليقينية.

في كلّ هذه الانتقالات والقلق المعرفي الشخصي، لم يكن ثمة إنجاز شعري متحقّق، برأيي، بقدر ما كان هناك تخبُّط في البحث عن مرجعية، تطعمُ النصَّ بنكهة أخرى غيـــرَ نكهة التجربة.

كما سنجد تكييفات "عروبية" في صياغة جماليات لأســـاطير "قومية" في قصائد سلام كاظم " منذ "هبل" و" تفاحة العنقـــاء" في ديوانه "دخان المنـــزل" وصولاً إلى "طائر الفينيق" المنشـــورة بعد صدور الديوان.

أما زاهر الجيزاني فقدْ يكونُ انشغالهُ المبكّر بطريقة البيـــاتي في الاندماج بعوالم الأضرحة وإشارات التصوُّف قد غيَّبهُ إلى حـــين عن السطوة البعيدة لأساطير السياب التزيينية التي عادت للظهور

لدى عدد من شعراء جيله، قبل أن يعودَ إليها الجيزاني نفسه بجرعات مضخَّمة بقصيدة طويلة هي "أغنية الإله مردوخ" التي "حشَّد" فيها كلَّ ما أتيحَ له من مرموزات إغريقية وبابلية وزجها في سياق غير متجانس مع نثار التجربة الشخصية المضيَّعة هباءً خلف هذا الجرعة الزائدة من "التأسطر".

على أننا سنجدُ شعراء سبعينيين آخرين أغلبهم ترك العراق مبكراً إلى المنفى وبينهم شعراء "اليسار" أقلَّ انشغالاً بالأساطير ككاظم جهاد وخليل الأسدي وهاشم شفيق وشاكر لعيبي وكمال سبتي مع استثناء خاص لدى شوقي عبد الأمير في تركيزه اللافت على الأساطير السومرية.

وحينما نراجع تجربة الثمانينات وفق هذا التصوُّر، سنصطدمُ بمشهد لا يفترقُ إلا قليلاً عن مجمل المشهد العراقي بأجياله الثلاثة السابقة، إذ سنصطدمُ بحشد هائلٍ من الترميزات الأسطورية المتمثلة في عدد كبير من قصائد هذه المرحلة، وهو حشد عادة ما عكس توجهاً من التثاقف الذي لا يخلو من تطرُّف، وعسفاً واضحاً في تبني دلالات أسطورية معينة داخل الشعر، كان أغلبها مفتقراً إلى التجاسد المطلوب في التجربة الشعورية، والتمثل الظرفي لشروطها، مما جعل العديد من قصائد شعراء هذه المرحلة، مبهمة ولا أقول غامضة.

وبالمقابل كان استخدام الأساطير لدى عدد آخر من شعراء الثمانينات مرتبطاً بمحاولة إيجاد أفق تعبيري يمنح الشاعر قدراً ما من الحرية داخل سجن كبير، هذه الحرية المجتزأة، كانت كافية لأن تتوجَّه إليها قصائد عدد من الشعراء (بنذور أسطورية.)

واتسعت دائرة الأساطير لدى عدد من شعراء عقد الثمانينات عما كانت عليه لدى شعراء العقود السابقة، وإذ بدأ الرواد من الأساطير الإغريقية على الغالب، فإن شعراء الثمانينات حـــاولوا إيجاد نبـــرة أخرى محلية، في استخدامهم للأســـاطير، منتبـــهين وغيـــر منتبهين، إلى قضية (واحدية) الأساطير، وإلى أن اختلافها يصدر عن الطبيعة المحلية التي تكتسبها أسطورة ما ليس إلا.

إذن فقد تغيَّرت مبررات استخدام الأساطير، من كونها "صفة شرطية" للحداثة لدى جيل الرواد والأجيال التي تلت، إلى قضية تتصل بمبدأ الحرية لدى شعراء الثمانينات، ومع أن قضيتي الحرية والحداثة ترتبطان ببعضهما، إلى درجة أنهما تكادان تتماهيان في تكوين أيِّ شعر خالد. إلا أن الأساطير لدى كل من الرواد وما تلاهم من أجيال شعرية من جهة، وشعراء الثمانينات من جهـــة أخرى، بقي ارتباطهما ببعضهما ارتباطاً شـــعارياً، و"يتوبيـــا" منشودة، أو لنقل كانت مبررات ارتباطها بهـــذين المفهـــومين، تفترض مشروعاً، ولم تشكّلْ منجزاً حقيقياً.

ووسط أجواء محصورة، ومزدحمة بروائح الموت التي كانـــت تنتقل في العراق خلال الثمانينات، وما زالت، كان التوجُّـــه إلى الأساطير متلازماً مع مشكلات أخرى عدة، خاصة وإن عـــدداً من الشعراء ــــ وبفعل محدودية ثقافة أغلبهم ــــ ضيعوا الطريق إلى قصائدهم، بملاحقة الأساطير لذاتها والاكتفاء بالاتكاء على بنيتها الشعرية الذاتية، دون الاشتغال على إيجاد وظيفة ومستوى شعري خاص لها داخلَ القصيدة.

غيـــر أنَّ هذا لا يعني إخفاقَ تجربة الثمانينات بالكامـــل في

التعامل مع الأسطورة، بل ربَّما على العكس! فقد امتازَ عددٌ محدودٌ، من بين عشرات الشعراء الذين ظهروا في تلك المرحلة (وتواطأوا) على الاتجاه نحو استخدام الأسطورة، أقول امتاز هؤلاء في إحداث نقلة نوعية في التعاطي الجديد مع الأسطورة، فكانت دمج اليومي بالأسطوري، أحد الملامح الرئيسية لهذا التوجُّه، كما كان تخفيف الأسطورة من عناصرها الخارجية التزيينية، والغوص في النموذج البدئي والجوهري الحي لها، ونقدها أحياناً، ملمحاً آخرَ في قصائد صفوة من شعراء الثمانينات.

يستوي في ذلك شاعر تهكمي وساخط على كلِّ شيء، وساخر منه مثل نصيف الناصري، حين يعود إلى حاضنة مقدسة في الأساطير السومرية فيبدو في مظهر آخر مأخوذاً برهبة الانتماء إلى عالم آخر، والتغزل بجمال " انخيدوانا" حدَّ التضرع والتذلل المازوخي:

(انخيدوانا

الشاعرُ الغجرِيُّ مَريضٌ

يقفُ حزيناً في بوَّابةِ الإفلاس

وفي يدِهِ زهرةُ قُرنفلٍ.

....

ويبدو أنه يدرك الطبيعة الشريرة لدى إنخيدوانا، فالرمز هنا يتعلق بابنة سرجون الشاعرة، أي إنها مزيج من الطغيان والشعر،

والسيدة المقصودة هنا هي سيدة كانت تنعم في أحضان السلطة، حدَّ الثمالة، ومع هذا يسميها الناصري "الشفيعة" كنوع من اكتمال المشهد المازوخي المهيمن:

أيتها الجميلةُ القبيحةُ الخيدوانا

سيدةَ الشُّموسِ والغَمامِ

ها أنا أدفعُ حرابي علفاً للأوهام

سأغادرُ مطعوناً بعدَ أنْ تكونَ شجرةُ حبِّي قد اكتهلتْ.

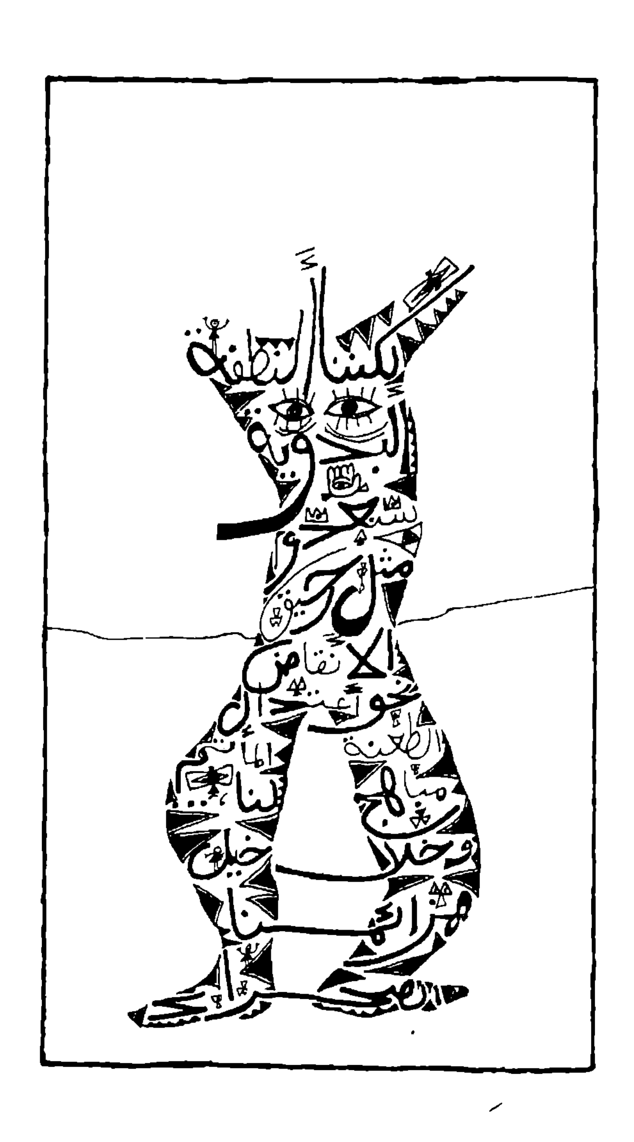
والمنافي التي أصلُ إليها حَزيناً ونازفاً.[1])

أو لدى ناصر مؤنس الذي يجعل من الأساطير شكلاً ومجالاً حيوياً لمضمون "تعاويذي" هائل ليقدم الشاعر في صورة أخرى غير معتادة، صورته كائناً ينتمي لعهد الأساطير حدَّ الاندماج الكياني بعالم الرُّقُم والطين والحبر البدائي في الصورة والكلمة واللون.

---

1 (نصيف الناصري ــ في ضوء السنبلة المعدَّة للقربان) مصدر سابق قصيدة "الخيدوانا"

ناصر مؤنس نمـــــــــوذج 2 "هزائم" صفحة 14



أو تجدهُ لدى زعيم النصار الذي يحتفي "بالهـــامش" بوصـــفه متـــنه الطبيعي، وبالأساطير الشخصية بوصفها رمزاً بديلاً عـــن العقائد الجماعية:

في طريقِ الرُّجوع إلى البيت،
أتحدَّث لعظام الرُّعاة
عن لحظةِ اليمامَ الذي يطفو
فوقَ زبدِ العدم
لا لأنِي حَزين،
ولكنِّي أجلسُ برصانة
أمام شجرِ الغَفلة
وأنسى الموت؟
لم يعد سوى رمز بين قلاع الحروف، وزيارة المقبرة،
يشاهد الأرواح تطوف حول رؤوس الأمهات[1])

أو تنجذب إليها في التراجيديا الطفولية لدى دنيا ميخائيـــلٍ وبحثها عن الذكريات في "الخرائب الكلدانية".والهجرة الأبدية بحثا عن ذرة وطن لبدوي كلداني هذه المرة:

(هللويا هللويا
يحتفلُ بقدومِ أغنامِهِ
ويسهرُ على قبورِهم

1 شعر 92 المشهد الجديد في الشعر العراقي، منشورات الامد. بغداد العـــراق 1992 زعيم النصار: قصيدة " رموز التعارض".

حتى الصَّباح
مُرتبكاً
يقلّبُ الجبالَ بيْنَ يَديهِ
بحثاً عن ذرَّةِ وطنٍ
بعيداً عن خَيمتهِ
يشدُّ الحبالَ
وينكدسُ رملاً في البلاد البعيدة.[1])

بيد أن النقد العراقي الذي رافق تجربة الثمانينات ـــ هل رافقها حقاً؟ ـــ فشل حتى الآن في تشخيص أيٍّ من هذه الملامح أو في تقصيها عند حاضنتها الأساسية، مثلما لم يفحص إخفاقاتها، لكنه اكتفى، بفعل غياب الجدية المعهود لدى نقادنا، بالإعلان عن هوة سحيقة وقطيعة تكاد تكون نهائية، بينه وبين هذه التجربة.

على أن استخدام الأساطير لدى شعراء جيل الثمانينات اقترن كذلك باستفادات دينية وترميزات تاريخية معينة، وسَّعت من قاعدة المرجعيات الخارجية للقصيدة وانفتاحها، بحيث أصبحت ممتدَّة بتطرف أحياناً إلى تخوم بعيدة أكثر من تجذُّرها في الراهن الحياتي.

يمكن النظر إلى توجه "صلاح حسن" اللاحق إلى توظيف الطقس الديني، في مخاطبة جماعية، وإلى المشهدية المستلة بعناية من

1 دنيا ميخائيل (الحرب تعمل بجد) مصدر سابق قصيدة "خرائب الكلداني"

عمق التاريخ المكتظ إلى نهار العبارة المنحوتة لدى باسم المرعبي. كما تتجلى الأساطير المنقحة بنزعة شخصية لدى المرعبي في "العاطل عن الوردة" من خلال نموذج "ماجيرا" التي تبدو تكييفاً لنموذج "إيثاكا" ولكنها معكوسة هذه المرة، ليس بقصد العودة، ولكن نحو الانشداد إلى مدينة حلمية:

(على الضَّفة تَجلسُ،

تسندُ ظَهرَكَ إلى جذْعِ أمنية وَتَصرُخُ: ماجيرا. يَنداحُ صَوتُكَ عبرَ مياه ونَخلٍ، عبرَ تَحسُّرٍ قُرويٍّ لمُراهقات يُلففْنَ شَهَواتهنَّ بـ "شَيلٍ" يَكتمنْ شَهوَتَيْنِ مُشرأبتينِ، يَخنقْنَ بعباءاتهنَّ سرَّةً خافتةً مثلَ بيتِ الحلزون.

عبرَ الأرجوانيَّة الْمُبكّرة لبُيوتِ الطيْنِ ولألأة عُنقِ نَجمةٍ، تشدُّها منْ شعرِها مياهُ ماجيرا.[1])

إنَّ دقَّة (روح الشعر) تستلزم استخلاصاً جدياً للسرِّ الذي يجعل أي شعر خالداً، وهذا السرُّ هو الذي يجعل من قصيدة ما، تختلف طبيعة ونوعاً عن سواها، وهو ما يجعل أيضاً، في حالة فقدانه، آلاف القصائد غير مؤهلة أو قادرة على اجتراح أسطورها في العالم.

يمكن التمثيل هنا بأسطورة كلكامش القاسم المشترك لهذا الجيل أكثر من أي جيل سابق، وكذلك في تحوُّل رمز المرأة إلى رمز عشتاري أمومي تلذذي / انتهاكي وعشقي، كما لدى نصيف الناصري، أما البنية الكلكامشيَّة، فقد عني كاتب هذه

1 (باسم المرعبي ــ العاطل عن الورة) قصيدة "كل الطرق تؤدي إلى ماجيرا"

السطور بإعادة صياغتها وتكييفها مع الراهن الشخصي والحاضر الجماعي بشكل واضح:

... كلكامش لَمْ يحظَ بموتهِ في المرآة،
فخرجَ إلى نومه، حيَّاً وبكامل حروبه،
حيثُ سبعون أنكيدو وأكثر، تَرَكَهم نائمين،
مِن أوّلِ الفراتِ إلى شَرقِ دجلة.
...، نظّارتُهُ، وَجَوَازُ سَفَرِه،
وَساعتُهُ التي تأخّرتْ ـــ قليلاً عن النوم ـــ
هي ما يجعلني قادراً على رثائه.

...، ولم أجدْهُ على السطح،
حيثُ تركتُهُ يطيـــرُ الطائراتِ الورقيـــةَ،
والطـــيورَ التي لا تعودُ.

كان أنكيدو مُجنـــداً
في كتيبة الدبابات الحادية والسبعين
في اللواء المدرَّع الثاني والخمسين.

يسمُّونـــَهُ ولا يقفون،
وما زالَ يتسلـــلُ

من أخطاء تائهة[1])

في الخلاصة لم تكن الأسطورة في شعر الثمانينات شكلاً جديداً داخل الشكل القديم، إضافة أو تنقيحاً لسيرورتها في شعر الرواد أو الستينات وصولاً إلى السبعينات، ولم تعد الوجه الآخرَ المقلوبَ من العملة، وإنما أضحت مسكناً مفتوحاً وفضاء جديداً للتعبير عن صياغة مختلفة للشكل والمضمون معاً، صياغة يمكن تمثيلها بتوجُّهين للوحتين لفنانين تشكيليين عراقيين، إنها تشبه على حد كبير تلك المسافة بين الخيول الراكضة والحمامة الطائرة لدى فنان رائد هو فائق حسن، وبين الملامح الحادة للوجوه البشرية في الساحات والغرف والباصات، لدى فنان مبدع من "جيل الثمانينات" هو ستار كاووش.

وإلى جانب البنية الأسطورية سادت مع منتصف الثمانينات ظاهرة (مرجعيات القصيدة) لتبرز كشأن ثقافي في مجمل الكتابات والمداخلات النقدية والتنظيرات الشفاهية في المقاهي، الخاصة بطبيعة الإنجاز الأدبي لعقد الثمانينات لتنسحب بمقولاتها على العديد من النماذج الشعرية في ذلك العقد، في محاولة للافتراق عن مرجعيات شعر الرواد التي تمثلت بشكل خاص بفتح آفاق جديدة في التعاطي مع التراث الإنساني العالمي شعرياً.

ولئن كانت هذه الآفاق في شعر الرواد لا تخلو ابتداء من افتعال سببه القلق المصاحب لقراءة تراث الآخر، وترحيله من

---

1 محمد مظلوم (محمد والذين معه) منشورات كراس ـــ بيروت، الرباط طبعة أولى 1996. قصيدة "الموت بين نهرين"

أرضه الأولى لمقاربته من متن الشعر العربي الجديد، فإن تجـــارب شعراء الثمانينات، وقبلهم تجارب زملائهم السبعينيين، لم تتخلص من هذا الابتداء المتلكئ في التعاطي مع المورث.

على أن استخدام الموروث، بما أدخل عليه مـــن تنقيحـــات جوهرية بفعل عمليات التراكم الكمي والحـــذف والاجتـــرار والإبدال النوعي، امتدَّت محاولاته طيلة العقود الثلاثة التي أعقبت حركة الريادة الشعرية في العراق، وكان أحد المبررات التي دفعت النقد المتربص بالتجارب الجديدة، إلى التشكيك بثقافة شعراء ما اصطلح عليه جزافاً (قصيدة النثر) والتي بَدَتْ وكأنها خيار هؤلاء الشعراء في الكتابة، خاصة مع موجة واسعة من نشر نماذج مـــن تلك القصيدة، وتزاحم الشعراء من مختلف الأجيال على كتابتها، خاصة لدى شعراء العقدين الأخيرين: السبعينات والثمانينات.

إضافة إلى ذلك امتدَّت غيـــرَ بعيدة عن تشكيكات النقـــاد، تنظيراتٌ حول الشعر وأسئلته، تؤكد على أنَّ ثقافة النصِّ هـــي العنوان الأوضح لدراسة القصيدة الجديدة، وكان لمقولة (التناص) أو (التداخل النصي) لجوليا كريستيفا، وقع خاص في العديد من الكتابات النقدية تنظيراً وتطبيقاً خاصة تلك التي اشتغلت علـــى الإحالات الخارجية للنصِّ وامتداداته المعرفية كأنها بصدد البحث عن القارئ داخل النصِّ، لا عن الشاعر وتجربته.

ورغم أن كريستيفا انطلقت على ما يبدو من حس "فرويدي أنثوي" لتحويل النصِّ إلى بؤرة استقطاب وحاضـــنة أموميـــة " رحمية " قادرة على إعادة إنتاج النصوص الأخرى هيئـــة وليـــد جديد يحمل المورثات الجينية معه دون أن تعرف إلا بإخضـــاع

الجنين التحليل، إلا أنّ المختبــر النقدي العراقي، لم يكن مهيئــاً تماماً لاستقراء تلك الجينات بوصفها الهوية البلاغيــة المضــمرة والرسالة الرمزية للنص.

وفي ما يشبه العودة المرتبكة إلى التراث، اشتغل عدد غيــر قليل من الشعراء، على إعادة قراءة نصوص قديمة شعرية، ونثرية، ووقائع تاريخية، مأخوذين بشيء من ردّ الاعتبار إزاء تهمة (العقدة الأوديبية ببعدها الأبوي) التي استشعرها بعضهم بفعل التهم التي انطلقت صوبهم من كل اتجاه، من هذا نستطيع القول إن أغلب المحاولات لتثقيف النص من الخارج، كانت محكومة أمــا بــردَّة الفعل على تهم ما، أو انعكاساً لانبهار معرفي وافــد، أو رغبــة إنسانية غريزية للاختلاف والتغاير بأيٍّ شكل من الأشكال.

أما القليل منها فكان أحساساً حقــاً في التجربــة الكيانيــة للشاعر، وهو ما سيرسم افتراق الهويات وملامح النص ونــبرة الصوت الشعري بعد مسيرة ليست قصيرة للشعراء منفردين هذه المرة لا جماعات.

إن تجربة القراءة الفوقية للنصوصِ القديمة أورثت ترحيلاً، فوقياً كذلك، لبنية النص المكتوب حديثاً. وبسهولة يستطيع القــارئُ لشعر من هذه الطبيعة، أنْ يشمَّ رثاثة القدم من بيــنَ ســطور المكتوب حديثاً، رثاثةً لا تعدُّ في كلّ الأحــوال تمــثلاً لجــوهر المستعار منه، بل انصهرت اللغةُ الشعرية مُفردة وتركيباً بتأثيــر القراءة، بعيداً عن نارِ الحاضر، فبدا أن طائفــة مــن الشــعراء، يتوهمون أنهم يكتبونَ نصاً حديثاً، بينما هو في جوهره شعر قديم تجربة وشكلاً كما سنبيــن لاحقاً عبر نماذج تطبيقية.

على أنَّ هذه الظاهرة حفَّزت في الوقت نفسه، بعض شعراء جيل الثمانينات، على الابتعاد عن الوقـــوع في شـــباك القـــديم المنصوبة على امتداد الراهن الشعري. هنا لابدَّ من الإشـــارة إلى المصادر التي احترق فيها عدد من الكتابات في هذه "الفتـــرة" أو تلك التي استفادت من وقودها ومن لهب الحريق لتندفع، مبتعدة ومضيئة، إلى الأمام، معمقة صلتها بالحاضر وملوِّحة لأفق آخـــر تجتهد للالتصاق به.

ومن هذه المرجعيات كتابات المتصوفة، والرمـــوز الدينيـــة، والأساطير السومرية والبابلية، وكذلك الوقائع التاريخية الضامرة وغيـــر الناتئة، وهي بالعموم مرجعيات لموروثات تمكننـــا مـــن تشخيص البعد النفسي للدوافع التي حرضت على استخدامها من خلال ما اتسم به عموم المتن الشعري المتحقق خلال الثمانينات.

وقد تقع تلك الدوافع، إما في فخ الانبهار المعرفي الذي أشرنا إليه، وهو ما ترتب عليه شيوع عدد من النماذج المبتسرة، أو قد تعبِّر عن نـــزوع احتجاجي لا يخلو من فهم أيديولوجي، أو تمثل لجوءاً إلى حماية لمحتوى النص من أن يكون مباحاً، وهذه القضية لا تنفصل عن سابقتها، بما تعلنه أو تضمره من بلاغـــة باطنيـــة لخطاب النص.

على ضفتي هذا المسار انقسم تياران شعريان، يغترف كـــل منهما من الموروث بدلائه ويرمي بأخرى، أُحدهما غـــاب عـــن حاضره وسحرته صورته في مرايا المياه، فصار متلفعاً ببردة الماضي واقفاً أمام آباره، وثانيهما تكلم بلسان الحاضر، محيلاً ماء الآبار تلك إلى خزائن سرية لا ينطق بها مع أنه يستمع إليهـــا جيـــداً،

مستفيداً من الموروث في تثقيف حواسه لاكتشـاف الـراهن، ومسيراً رموزه ودلالاته في شوارع التجربة الشخصية الحية بكل ما تنطوي عليه من التباسات الأزمنة وهلاميتها:

في البرزخِ بين التطلّعِ والمستحيل
رمى رجلٌ أحجيةَ
عن كتاب لم يقرأهُ الجنودُ
ثم اكتفى بأنْ أشارَ
إلى شمعدان
لفّتهُ صيحةُ الغبار.[1])

(أيْ هرمسُ.. وَجدتُكَ مُشتتاً بالكلامِ وهذه لُغتي فخـذني. أمدُّ يـديَّ إلى غيـوبتي. إلى أوروكَ الموثّقـة بظفائرِهـا.. إلى جلجامش المحنَّط بالمتحفِ.. إلى آلهة مُهرَّبيـنَ بأحْذِيَةِ جُنُـودٍ.. إلى التّأمُّلِ الأبْيَضِ..[2])

هذه اللعبةُ

مدفنُ الرجال

أوسعُ من صحراء

1 (سهيل نجم ــ فض العبارة) دار الكنوز الادبية ــ بيروت طبعة أولى 1994 قصيدة " البرزخ"

2 (صلاح حسن ــ المحذوف في عدم اتضاح العبارة) مصدر سابق قصـيدة " رماد المسلة."

لكنها أقلُّ من كدمة.

......

وَبَعدَ فواتِ الأوان

تُدعى: صحراء

صنمُ الصائغِ

عزلةُ الصانعِ

وشايةُ الغلمان بالطبيعة

من الذي استبدلَ اللعبةَ بالأخطاء؟[1])

---

1 (محمد تركي النصار ــ قصيدة "عزلة الصانع" ديوان الشعر العراقي منشورات البزاز – دار مواقف عربية. لندن روما. طبعة أولى 1994.

من التاج إلى الخرقة.

العودة إلى قراءة التراث، وإعادة تقييم نماذجه، على وفق معطيات (مسار الحداثة) حملت في داخلها غاية أخرى، ربما كانت الأصل، وهي ما اصطلح عليه (بتأصيل الحداثة) ذلك أن هذا المفهوم الوافد على الزمن العربي الغائب في معظمه، من زمن أوروبي مصنوع، جوبه منذ أول وفوده، بالتصدي من قبل دعاة التمسك بالمنجز من الماضي والراسخ منه في الذاكرة، لكون هذا الوافد مضاداً لمفهوم الهوية الملتبس أصلاً، ونقيضاً لمفهوم الأصالة برأي هؤلاء.

ولهذا فأن محاولات المشتغلين على تأصيل (الحداثة) الشعرية عربياً، هي أشبه بمن يخوض في مياه معتمة وعميقة، عله يجد ما يتمرأى به نص الحداثة المتخلي عن كثير من مقولات الموروث الشعر العربي لصالح مغامرة لم تكتمل فصولها و لم يتحقق نموذجها خلال ما يقارب نصف القرن.

كانت تنظيرات أدونيس ــ مثلاً ــ عن التصوف بوصفه تجربة وجودية وممارسة نصية في الآن ذاته، تسعى إلى تشغيل التفكير الشعري العربي باتجاه إعادة تعقب صيرورته على وهج هذا المسار الذي كان ضائعاً، لإيصاله إلى منطقة مجهولة هي الأخرى في الحاضر / الآن.

تنظيرات أدونيس وسواه في هذا السياق، كانت في الواقع نوعاً من الاستعانة بأجناس قولية اعترافية، لا تخلو في كل

الأحوال من رغبة في تأكيد أصالة النص الجديد، وتأصيله عن طريق إعادته إلى أب شرعي وإن كان من خارج القبيلة!

هذا التهجين، والسعي إلى تمثل التجربة الصوفية في كتابات يمكن تسميتها بالحرَّة، ظهر بوضوح وقوة في الشعر العراقي المكتوب في النصف الثاني من السبعينات، وبدا أنَّ العدد الأكبر من شعراء السبعينات قد توغلوا بعيداً في اصطحاب خطاب المتصوفة ولغتهم، حتى كادت قصائد بعضهم تختلط أحياناً مع قصائد من القرن السادس أو السابع الهجريين! ذلك أهم تطرفوا في تبني الدعوة إلى استثمار اللغة والخطاب الصوفيين، وإن على حساب التجربة الشعورية الفردية، لتتماهى نصوصهم مع نصوص قديمة، مغادرة زمنها ومكانها إلى زمن ومكان آخرين.

إلى ذلك فإن نصوص المتصوفة نفسها تمثل في جوهرها مجابهة أسلوبية مع السائد التعبيري، مستوى ووظيفة، وفي الوقت ذاته تحايث محتواها مع شكلها في صياغة عالم من الكتابة بدا قاراً ومنجزاً مما يستدعي تخطيه بمنجز تعبيري آخر يترشح عن وقائع أخرى، منجز يتضمن موقفاً وشكلاً تعبيريين جديدين ولا يبقى رهين دائرة المنجز المتحقق.

ولذلك عندما كان الحسين بن منصور الحلاج في النزع الأخير مصلوباً على جذع نخلة قبل قطع رأسه مرَّ به صديقه الشبلي، وسأله ما التصوف فقال الحلاج: أهون مرقاة فيه ما ترى. كما عدَّ أبو نعيم الأصفهاني في كتابه (حلية الأولياء) أكثر من مائة صفة من طفات التصوف، كلها من الامتناعات والمكابدات.

التصوف إذن موقف إزاء الحياة وإزاء العالم، ينطلق من حقيقته الأولى لكنه، في الوقت نفسه يدفع ثمناً فادحاً قبل الوصول إليها من جديد.

فالحلاج وسواه من المتصوفة تركوا، إلى جانب سيرهم الخاصة، كتباً ومؤلفات ورسائل تراوحت في مستوياتها التعبيرية لكن (أدب المتصوفة) أصبح لاحقاً، يستهوي الكثيرين انطلاقاً من طبيعة التصوف نفسه، وليس بفعل آثاره النصية التي لا تبدو مهمة إذا استثنينا التراث المعرفي والبلاغي المهم لأبن عربي والمواقف " السحرية" للنفري.

ومنذ التحولات التي شهدها الشعر العربي بعد حركة الريادة في العراق، صار التراث الصوفي مصدراً مهماً لهذه التحولات، بل أن بعض (أقطاب) هذه التحولات لم يعد يرى مساراً التحولات والتغيرات خارج الطريقة الصوفية في النظر للأشياء والعالم.

وأية نظرة للشعر العربي خلال النصف الثاني من القرن الماضي، ستؤكد لنا حقيقة أن الكتابات الصوفية خيمت بظلالها الشاسعة على معظم الشعراء العرب، فكثرت المقامات والأحوال والمنازل والفتوحات والنصوص وفصوص الحكم وغيرها من التعبيرات الصوفية المعهودة سواء بآلية تبويب القصائد أو حتى في طبيعة الأشعار نفسها، حتى أصبحت وكأنها جزء من المتن الطبيعي للقاموس الشعري العربي خلال مرحلة بكاملها.

نقرأ لزاهر الجيزاني قصيدة من أواسط السبعينات تحت عنوان باب المجيء:

أنا الآتي

مِنْ نورِ فَلاتي

أوزِّعُ الرياحَ للشجرِ

والكوكبَ النهر

رجلايَ ناقتي

ورُوحي الأحراشُ

وأحتمي بالصمتِ مِنْ عَوَاصِفِي

وَجَسَدِي القماش.

ويقول في قصيدة "حال" تأسيساً على أغنية أبي يزيد البسطامي:

هائمٌ في البراري

هائمٌ في زقاقٍ أقلّبُ أحجارَهُ وَرَقاً

أوْ أقلّبُ في كفٍّ ليلٍ

لعلي أرى كسراً من نهاري

هائمٌ

من أنا؟[1]

---

1 زاهرالجيزاني (كتاب الضوء- أشعار 1975 – 1995) منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق 1998.

ومقابل ذلك لا بدَّ لنا من تسجيل حقيقة أن انهماك الشعراء في استجلاء تفاصيل هذا التراث أسهم في تعطيل مناطق مهمة من حواسهم إلى نمط قرَّب حياتهم من الكسل في اكتشاف ما حولها وما هي بصدده.

لقد انشغل هؤلاء بميتافيزيقيا التصوف لا بوصفه جزءاً من التعبير عن موقف أرضي، فكانت كتاباتهم استنساخاً طفيفاً للتخارج البلاغي للغة المتصوفة وقاموسها، وهو على كل حال استنساخ تجريدي محض، دون أن تنجح في النفاذ إلى البنية الكامنة تحت المستوى الخارجي، وهي بنية عميقة المعنى البعيد التي تقوم على التأويل ولا تسقط في عتمة لغوية لا قرار لها.

لقد كان القاموس الصوفي في شعر الثمانينات وسيلة لوقاية الموقف من الانتهاك، لكنه بتحوله إلى غاية، سيجعله بكل تأكيد وسيلة للهروب من أي موقف!

(الوجودُ طائرٌ في قفص التلاشي

نورٌ يزخرفُ الرؤيا

الموتُ أغنية للحذر

ألبستهُ الحروفُ معانيه

اقتربي يا أناشيدي.

....

الجسدُ رملٌ

والروحُ بحرٌ

يودعُ في الصدفِ أسرَارهُ

ثُمّ يمضي

ماسكاً رتاجَ الحلم يصهلُ أمام لذّةِ الابتكار

قيدوا الروحَ في قفصِ الجسد

لا شيء

الروحُ غبارٌ.

تناسلي يا أرواحَ الموتى عناكبَ تبيضُ اللعنات

واغتربي يا أناشيدي.

....

نقشُ على جلدٍ مُرصعٍ بالرَّمادِ

أسماءَ القتلى المنسِّيين

كانت البصرةُ منقوشةً على جوهرةِ الحكمة

تَهزُّ البرقَ تقودُهُ إلى قلبي

هذه مرارتي.[1])

عندما تكتب هذه القصيدة في العام 1985، وتحت عنوان غبار "لأسئلة الطفولة" وعندما نمزج الموت الصوفي بالموت اليومي الذي كانت تشهده البصرة كبجبهة مشتعلة آنذاك، نجد أن التصوُّف كان قناعاً منشوداً، وليس مجرد نشيد وانبهار بياني.

1 رياض إبراهيم مصدر سابق قصيدة "غبر لأسئلة الطفولة".

من هنا فإن تبني بعض شعراء الثمانينات في العراق، الـــذين عاشوا تحت وطأة واقع مرير من الحصـــر وغيـــاب الحريـــات، للقاموس الصوفي، يعد بمثابة سواتر منيعـــة في ســـياق خطـــاب احتجاجي، ونوعاً من عدم الخضوع لهذا الواقع الذي يهـــدد أي انكشاف ممكن بالانسحاق والمحق.

لكن في هذا السياق لا بدَّ من الإشارة إلى حقيقة أنَّ أيَّ توجُّه فني في التعبير، ينبغي أن يكونَ له ما يبرره، وبهذا المعنى فإن تبني الخطاب الصوفي بحدِّ ذاته، لا يمكن أن يُفهم على أنه تجديـــد في المتن الشعري العام بل هو في قرائن التأويل الباطنية لذلك الخطاب والتجربة الوجودية الشاملة التي جعلت من الحلاج يجيب الشبلي عن تساؤله عن حدود التصوف: بان أهون مرقاة فيه أن يصلب صاحبه.

وفي هذا السياق يمكنني القول أن شعراء السبعينات لم ينتبهوا، كما أتصور، إلى أهمية التجربة الحية وتدوينات الحواس أو لنقـــل خبرتها المكتوبة إلا بعد النصف الثاني من الثمانينات، حين كـــان شعراء الثمانينات من جانبهم يتخلصون بسرعة من مشـــكلات تعبيرية ورثوها عن أسلافهم الستينيين والسبعينيين.

لقد أتاح الانغمار السبعيني في استثمار روائح المقامات وذهب الأضرحة وأحوال الوجد وشطحات الغياب وســـواها، أتـــاح للثمانينيين أن يبحثـــوا عـــن متـــنفس (لعلـــومهم الشخصـــية ومشاكساتهم اليومية) المنطوية على عمق وبساطة منشودتين، ولم ينشغلوا ببحثهم عن هاتين السمتين بمعزل عن أخطاء سابقيهم، فأمامهم ثمة القصيدة اليومية والغلو في تبنيها إلى درجة حلـــول

شعرية الأشياء أو مجازية العلاقة بينها محل اللغة، وأمامهم على الضفة الأخرى القصيدة القائمة على مخيلة لغوية محض لا مخيلة الإنسان/ الشاعر، حيث تحل اللغة هنا بديلاً قسرياً عن العالم وتخض كل شيء خارجي لمنطقها القسري لا الشعري!

وخلال هذين المفترقين دخل عدد من شعراء الثمانينات نفقاً وجدوا كثيرين من سابقيهم قد وقفوا في منتصفه في أحسن الأحوال و لم يعودوا يمتلكون قدرة الخروج منه ولا العودة منه إلى البداية فيما اختط (الأقل) منهم مساراً ثالثاً يستفيد من كلا المسارين ولا يرتكب أياً منهما! مساراً آخر بينهما لكنه صعب بازدواج! فعلى السائر فيه أن لا يشطّ أو يتعسف نحو أحدهما فتأخذه سكته ويقله قطاره وأن يحرص في الوقت ذاته على أن لا يضيعهما معاً مأخوذاً بوهم الاختلاف.

هنا أشير إلى بروز ظاهرة (تثقيف النص) بمقتربات من التجربة الحياتية متحايثة مع تجربة المعرفة بمستوييها الشعوري والذهني، دون السقوط في شرك أيديولوجيا القراءة التي أوجدت مجموعة من مجتزئي النصوص الخالدة أو أولئك الذي يتطفلون على نصوص سواهم وتجارهم أو في أحسن الأحوال يتعكزون عليها.

ا

التجربة والتأليف

انشغل النقد الأدبي العربي منذ بداياته في معالجة الثنائيات المتجادلة وفي مساءلة علائقية هذه الثنائيات وانعكاساتها على العمل الأدبي. وكان الغوص فيها تعبيراً عن النزعة المعيارية التي أحكمت، وما زالت، مسار النقد الأدبي العربي، وفي هذا السياق، فتحت موضوعة الشكل والمضمون (اللفظ والمعنى) حواراً بيزنطياً لم يحسم حتى الآن، حواراً لا يسعى إلى تحديد البنية البدئية فحسب بل وإنجاز صيغة معيارية تقوم على المفاضلة بينهما، وتفرعت عن تلك الثنائية سلالة ثنائيات عبرت إلى (ضفة الحداثة) بتسميات جديدة. ومن بينها ثنائية التجربة والتأليف التي هي صورة أخرى من صور انغمار النقد الأدبي العربي في جدل مزمن.

فمع الطبع/ الصنعة انقسم النقد إلى تيارين امتدَّا في تواز ما زالت له تعبيراته في منهجين أساسيين في النقد المعاصر، يشتغل كلٌّ منهما بانفراد على إحدى الضفتين.

ومع أنَّ قضية الشاعر الصانع أو الشعر (المصنوع) والشاعر (المطبوع) أضحت فولكلوراً لفظياً، فإنها تحدَّثتْ ــ من التحديث لا من الحديث ــ بالتسمية التي نحنُ بصددها.

لكنَّ تجربةَ الكتابة بحدِّ ذاتها لا تصلح أن تكون بديلاً عن تجربة الحياة، فبين أن (نحيا الكتابة) أو (نكتب الحياة) ليست صيغة إضافة لغوية بحتة تقوم على التصادم بين مفردتين لخلق مجاز

لغوي تمرُّ من خلاله المفردة فحسب، لكنْ ثمة مسلسل لا ينتـــهي من الأسئلة، قد يفني الشاعر كل حياته وينـــزفُ كلَّ حبرهِ قبل أن يصلَ إلى جوابها.

وإذا كان التأليفُ يعتمدُ المهارة وإجادة اللعبة الشعرية، فذلك لكي يقدم لنا نموذجاً من الاحتراف الكتابي لا تنقصه (الموهبـــة) ولا يفتقر إلى الجمال الذي يعمِّقُ الأسئلة داخلنا، دون أن يغنينا عن بحثنا عن التجربة التي ينطوي عليها هذا الاحتراف.

ومع هذا يستطيع المبدعُ المحترف أنْ يفتحَ أنفاقاً أخرى داخل نصه، يستدرج لها القارئ، فلا تقف التجربة الكتابيـــة المتميـــزة خارج تجربة حياتية مشحونة وساخنة. فخبرة الحياة تنضِّج خبرة الكتابة وهما أشبه بنهرين يسيران متوازيين قريبين من بعضـــهما، وكلما امتلأ أحدهما فاض على الجانب الآخر مشكلاً دلتا خصبة تجعل المسافة بين النهرين ثرية بالخصب حـــتى تتـــداخل فيهـــا مكونات النهرين.

الحواس تكتب التجربة، توثقها في النسيان، والكلمات تنشط في الكشف عن علاقات غيـــر مرئية في حياتنا، بتدوين ما يبدو متاحاً للجميع لكنه غيـــر منظور من الجميع، ولهذا فإن غرابـــة الحياة داخل النص هي حقيقتها كما لم يتح لنا عيشها.

هذه الثنائية لم تغب عن مشهد الشـــعر العراقـــي الحـــديث بممارساته الإبداعية والسجالية ومداولاته اليومية على حد سواء، على أن حدلها هذه المرة بمتوزع على طرفين، يأخذ كل منـــهما على الآخر زهده بإحداهما لصالح الثانية.

طرفا هذا الثنائية ـــ السابق واللاحق ـــ لم يتجادلا داخلها بل وقف كل منهما على طرف مناقض للآخر، إذ أن نقد اللاحق للسابق يبدأ من أن شكل الأخير باتَ مُتحقّقاً وسائداً، وربما قديماً، لذلك يلجأ ـــ اللاحق ـــ إلى خلق هامش مغاير لهذا السائد، يعتمد على دفع الشكل الشعري إلى مغامرة جديدة تنعطف، بالمسار إلى عوالم أخرى، لهذا صار اللاحقون ينقبون في عوالم اللغة ويشتغلون على استظهار مكنوناتها إلى أبعد حد، وربما انشغلوا في (القول الشعري) أكثر من (قول ما يريدون) لهذا فهم يتنافسون في ما بينهم على الابتعاد عن المرئي لما هو غائب، ويستغنون ـــ أحياناً ـــ عن قراءة الحياة لصالح (العيش في الكتابة) إنهم باختصار (غائبون عن حياتهم في البحث عن (الغائب) داخل اللغة!

ويمثل خزعل الماجدي أوضح التماذج لشعر التأليف القائم على تحضير كيميائي لغوي مختلط بموارد من تراثات عرفانية ليقدم لنا نصاً تحتك فيه المفردة بالآخرى داخل النص فتولد لغة تقول ما تريده هي لا ما يريده الشاعر، أما ما يريده الشاعر فلا تجده، لأن مخيلة اللغة كانت أكثرَ سعة، وراح القاموس يختار تفاعلاته هو لا تفاعلات الشاعر:

هذا المستهل من قصيدة خزائل قد يلخِّص ما نقول:

(إلى أينَ تهبطُ تلكَ الحشودُ التي خرقتْ غبارَها وهزَّها دفُّ الموتِ وقيامُ شمسِ المدائحِ المذبوحةِ والخطوة التي تتخطَّفُ بشوشة طارمة الدماغي.. التلميح.. الهرجِ الطريد.

إلى أين وهي التي هتفتْ لخداعِ الدريئةِ والتفتلِ في الحديدِ حتى اشتملتْ على عماد الملطخ بالدم.

لقد تدلّتْ المراثي أمام هوسٍ منكّسٍ، وقدْ رَجَفَ التَّاريخُ أمامَ متراسِ الدَّمِ وترطَّبَ فمُ المعانيً حتى تراًجعت الغلبة في مسالكها وترتب نصب وجوهر في النعاس ورصَّني ذلك اللحمُ فهدأ تحت كتابي حيوان موسيقى ولقدْ هجعَ رمزُ انحطاط الوردِ واختلاط لعنة الدم[1])

إن حداثة "الهذر" التي قدمها نصُّ "خزائيل" في الثمانينات هي أفضلُ تمثيلٍ للتكلُّف القرين الطبيعي للهذر بلا طائل،كما يؤكدُ الجاحظ.

وإذا كانت هذه خلاصة شغل (المؤلفين الجدد) التي يباهلون بها (تجارب القدامى) فإن (الشيوخ) ينتقدون ما يعتقده (الشباب) امتيازاً ليرموا محاولاقمم بتهم الابتسار، والتسطيح، واللا قول، والإيهام، وهي جميعها تعبيرات تشير إلى عنوان عريض هو: التجربة.

فهل كانت مجمل تجارب شعراء الثمانيات فقيرة حقاً؟

بالتأكيد سيكون الجواب لا، لأن الحربَ، كانت جرح السرَّة لدى عدد من الشعراء، الذي يذكرهم دائماً بذلك الحبل الضائع وحبلها المتصل كذكرى أليمة ودامية.

(أستيقظ من حياتي على صفارة الإنذار فأبحث عن حياتي في

[1] (الموجة الجديدة) مصدر سابق خزعل الماجدي ــ قصيدة "خزائيل "

السفن المحطمة قرب متحف الحاضر، أبحث عن حياتي في عيــون تحشُّ ضجـــيّ في أبدِ الانتظار، أبحثُ عن حياتي قــرب وردة تطلق الرصاص على أيَّامي وجنوني المتراكض في شارع الحمالين، لم أهربْ من بين يدي الحلاق من أجل أن أرى حياتي بنظــارة تلوح للفقهاء المصطافين في الشمال السويدي أو المؤجلين في قلعةٍ "بجمجمال")

وتلك الصفارة التي أيقظت أحدهم من حياته، فراح يبحـــث عنها، كانت في الواقع بوقَ شتاتٍ للجميع أيضاً:

(يومَ نهضنا على صوتِ (صفارةٍ) للحرب
كانَ علينا
أنْ نتفرَّقَ كسعاةٍ
لا رغبةَ لأحدٍ
في عناقِ الآخرِ
كنتِ مشروخةً بالأنين
وأنا يومَها
لا أملكُ ذراعين يقويان
على مثل هذا العناق.[1])

....

1 جمال جاسم أمين (لا أحد بانتظار أحد) مصدر سابق قصــيدة "صــفارة الإنذار".

الفصل السابع

انتقاد النقد

العودة إلى كهف النبي

غياب "النقد الثقافي"

بين "النقد الأبويّ" و"النقد التعبوي"

عندما نتحدَّث عن النقد في الثقافة العراقية، فإننا لا نكاد نقف على نموذج واحد قادر على تحمُّل مسؤولية اسمه "النَّوعي المجرَّد" إلا عبر توصيفه وتمييزه في جنس محدَّد داخل النوع الثقافي، بمعنى إننا نتحدَّث عن "نقد شعري" أو "نقد قصصي" وبمعنى أوسع عن "نقد أدبي" لكننا لا نكادُ نَصِلُ من خلال هذه التوصيفات الإجناسية التمييزية، إلى ما هو أوسعُ مدىً وأعمقُ غوراً في مقاربة مقترحات الثقافة وأعني "النقد الثقافي" المتأسس أساساً من النصِّ الأدبي.

"النقد الثقافي" الذي نعنيه هنا لا بوصفه معياراً ولا حتى تفسيراً أو تأويلاً لقرائن النصِّ تثاقفاً ومثاقفة. أنَّهُ النَّقدُ الجذريُّ للتفاعلات الثقافية داخلَ النصِّ، ليغدو تزامناً ثقافياً تفاعلياً داخل النص واللحظة الحضارية بديلاً عن عهود المواعظ والتبريكات واللعنات القادمة من تراتبيات ثقافية كهنوتية أو وصائية أو نبوية.

وهو النقدُ الذي يقومُ على تداخل الْمَعارف في معالجة النصِّ وليس مُجرَّد الوقوف عندَ مُقتربات فنِّية للنصِّ. ويعكفُ على البحث عن علائقية قرينية وفحص البنية الاجتماعية والتاريخية للنصِّ.

نقدٌ يعملُ على كسر المسافة التقليدية بين المستويات الثقافية، أي الثقافة المتعالية "ثقافة نخبة" و الثقافة المتدنية "ثقافة شعبية" أو "ثقافة جماعات محلية".

قد يكونُ غياب الإرث الفلسفيِّ والدراسات الاجتماعية المتراكمة في الثقافة العراقية والعربية بشكلٍ عام عاملاً ذاتياً وسبباً موضوعياً في تأخُّر ظهور "النقد الثقافي" لكنَّ توجُّه النقّاد العرب ودأبهم المعهود على الاستهلاك السريع لمقولات المدارس الغربية والأوربية ومناهجها من الوجودية والبنيوية والشكلانية وسواها، يجعلُ من غياب "النقد الثقافي" في النقد الأدبي العراقي قضية إشكالية تستدعي المعالجة وإثارة الأسئلة حول طبيعة النقد العراقي ودوره خلال تلك "الفترة".

لقد شكلت "فترة" الثمانينات على الرغم من ركودها في جانب ثقافة المؤسسة، مرحلةً مهمَّةً في جانب النُّخبة الثَقافية "المارقة" وأضحت محرضاً قوياً على تفعيل فكرة "النقد الثقافي" خاصة مع الميل، الذي كاد يقتربُ من التوجُّه لدى عدد من المثقفين العراقيين خلال النصف الثاني من الثمانينات، إلى التعرُّف على تراث "مدرسة فرانكفورت" المثال الأبرز للنقد الثقافي الحديث وتبني مقولات أساسية لوريث تلك المدرسة الألمانية يورغن هابرماس في "الخطاب الفلسفي للحداثة" ومقولة "التواصل والحوار" وتنويرية ماكس هوركهايمر في تجديد الحياة والعقل، ونقد (كسوف العقل) في ذروة صعود النازية الألمانية، والأوضاع البائسة التي خلفتها الحربان العالميتان الأولى والثانية. ونقد "الشخصية الاستبدادية" لدى ثيودور أدورنو، وصولاً إلى طروحات هيربرت ماركوز حول "فلسفة النفي النقدي" بنكهتها الهيغلية المنقحة.

ربما كان التعبير عن نوع مُغرٍ من التيه "التوراتي" لدى

هؤلاء الفلاسفة المنشقّين ـ بالمفهوم المتسع للانشقاق ـ متناسباً من النفي التاريخي الحالي للعراقيين، وهو متناسبٌ مع التشكُّلات الكيانية "للجيل البدوي" تحديداً. ولكنه كان أكثر ملائمة في مراحله الأولى مع "عقد الثمانينات" بما انطوت عليه من تنازع وصراع بين كسوف "الفترة" وتنوير "المرحلة".

قد لا تبدو الخلفية الحضارية هنا مهيأة لتبني جانب من هذه الطروحات في الثقافة العربية عموماً، لكنَّ العقود الثلاثة الأخيرة التي سبقت الثمانينات، كانت تشكيلاً أوَّلياً لملامح التواصل الثقافي، والتفاعل الحضاري وبروز نزعات تحليل اجتماعي تاريخي نفسي تنطلق من البيئة والدين والعادات والتراث.

وكان ينبغي للنقد الأدبي أن يستفيد "ثقافياً" من مقترحاتها وإرهاصاتها المهمة وأسئلتها الجذرية.

فقد انطلقت "مدرسة فرانكفوت" على سبيل المثال من نقد المنهج الماركسيّ من الداخل عبر إحداث انعطافة في التحول من أساس الطبقية الاقتصادية في نقد المجتمع الرأسمالي كما دأبت عليه الماركسية، إلى فحص وتحليل الطبقات الاجتماعية وربط الظواهر في مقاربات اجتماعية تركيبية متفاعلة لتأسيس نظرية نقدية جديدة.

إذن كان يمكن للنقد العراقي أن يخرج من الأصول النقدية التقليدية، كما كانت عليه حال مناهج الماركسية في نقد الاقتصاد السياسي للرأسمالية، نحو إيجاد مقاربات تكوينية

وتركيبية تفاعلية أخرى للنص الأدبي، مقاربات تعتمد على تفعيل العقل الثقافي وتحريك المساحات الراكدة في الوعي للخروج من روح "الوطن السياسي الإقليمي" إلى "الوطن التاريخي والحضاري والبيئي" على وفق مقترحات علي الوردي وأحمد سوسة وطه باقر وجواد علي.

هذا الخروجُ على الوصايا السياسية المكرسة عن "طريق النقد" لم يتحقق وبقي النقد العراقي في ثبات لا تكهربه المسافات التحريضية التي كانت تلتهب من حولَه وتعيد صياغة الأسئلة على شتى المستويات.

فمثلما كانت ثمة الحرب في أوربا وقيام الثورة البلشفية في مكان مجاور، إضافة إلى صعود النازية، هي الظروف التاريخية التي ترعرعتْ في ظلالها مدرسة فرانكفورت، فإن "النقد الأدبي العراقي" كان يعاصرُ ظروفاً مشابهة، كالثورة الإسلامية في إيران والحرب العراقية الإيرانية وصعود الديكتاتورية، وهي عناصر متلازمة ومتداخلة، كان منِ المفترضِ أنْ تنقلَ النقد منِ وظيفته التقليدية في تحليل النصِّ فنياً وبلاغياً، إلى مقاربته ثقافياً. وهذا ما لم يحدث كما ستبينه النماذج الواردة في هذا الفصل.

وطالما أننا ننتمي إلى ثقافة تقوم على شجرة "أصلها ثابت و فرعها في السماء[1]" فإن من المهم التأكيد على أهمية النقد الجذري، لتحليل التراب الجواني لتلك الجذور التي احتضنت الأصول وتمددَّت منها الفروع وانتشرتْ، والتأكيد كذلك على

1 القرآن الكريم سورة إبراهيم آية 24.

رؤية مسافة النقد كاملة، وحدسها كلياً أي في حدود تلك المسافة بين الأرض والسماء" أي حدود انتشار الشجرة الثقافية العربية الإسلامية" وتمددُها المعبّر عنها في القرآن بـ "الكلمة الطيبة"المثال الأصلي للنماء والديمومة حيث " تؤتى أُكُلها كلّ حين" والنموذج المبشَّر به لفكرة الأنوار.

إذن أين كان "النَّقدُ الأدبي العراقي" من هذا كلِّه خلال تلك الوقائع القلقة و"فترة" حوار النار والحطب؟

انشغلت أصوله في مراجعة الذاكرة "العربية" من منظور قبلي عبر شعراء الحرب القدامى عند العرب، باستعادة أشعار الغزو المتبادل والغارات المحلية، ضمن مُسلسلٍ طويلٍ، ولنتذكّر على سبيل الاستذكار التمثيلي،"ماراثون" الدكتور نوري حمودي القيسي في هذا المجال من خلال كراريسه العديدة المتلاحقة عن (شعر الحرب عند العرب).

ومرة أخرى لم تجر مقاربة ثقافية للإشكالية بمقارنة الحرب من مثيلاتها القريبة، خاصة وهي كانت تتمُّ في أرض الواقع على الجبهات بوسائل الحرب العالمية الثانية من أسلحة وخطط وطبيعة قتال، وتنطبقُ بتفاعلاتها على الجبهة الداخلية أفراداً ومجتمعات لناحية التأثيرات المباشرة: القصف بالأسلحة بعيدة المدى، الطائرات والصواريخ، والتأثيرات الجانبية الانعكاسات المتفاعلة اجتماعياً بسبب طول " فترة " الحرب وشمول تلك التفاعلات جميعَ الطبقات.

ولكي لا تنسحب سوداوية تلك "الفترة" على توصيف مجمل

المشهد النقدي العراقي، نقول كان ثمة " محاولات" محدودة حاولتْ التفلّتَ من أسْرِ النموذج التقليديٍّ في مقاربة النصٍّ الأدبيِّ، ولكنها بقيتْ في حيز ذلك " مجرَّد محاولات في النقد الأدبي" لم تؤسس "إرهاصات" ولا حتى إيماءات "أولية" لحالة ثقافية شاملة قادمة في النقد الجذري.

النماذج التي نستشهد بها في الصفحات التالية تحاول إضاءة تلك الظلال الكئيبة للنقد العراقي خلال " فترة" الثمانينات، التي لم تكن للأسف "مرحلة" أخرى للنقد العراقي، رغم أن ممكنات قيامة المرحلة من ركود الفترة كانت متوفرة تماماً متاحة، إلى حد بعيد.

فمع تقوقُع النقد العراقي في حيِّز المعالجة النصية اتسمت العلاقة ما بين النصِّ والنقد، ببعد إشكالي ظل يقرِّبها من توصيف الأزمة، التي تخرج من حيِّزها الراهن لتتَّسعَ على امتدادِ تاريخ الأدب العربي، وعبر مراحل تطوُّره المعروفة، ولعلَّ من النافل هنا التذكير بمواجهات ومساجلات بين " البعض" من المبدعين والنقّاد، ليس هنا موطن الاستطراد في إيراد نماذج منها، حول طبيعة التعاطي مع النصَّ ومستواه، خاصة بين من ينتمون إلى زمن واحد، حيث حافظ النقاد على الوفاء للنصِّ السابق وكأنه أصبح نوعاً من المقدس فيما أعرضوا – إلا ما ندر – عن معالجة النصوص التي كان أصحاها يعيشون بين ظهرانيهم.

لكن "ظهرانيهم" هذه التي ترد في لسان العرب بأها تعني "الإقامة بين القوم" مما يجعلها معنيَّة بالمتناول وغير البعيد، لم

تكن بشافعة ولا نافعة على ما يبدو لإعطاء النصِّ المعاصر وقتاً وجهداً خاصين لفحصه وتحليله!

وفي عراق الثمانينات مثلاً كانت الجامعات العراقية لا تقبل أية رسالة لنيل الشهادة العليا في الماجستير أو الدكتوراه إذا كانت مخصصة لتناول شعراء أحياء! وكأنّ الحياة أصبحت تمثل نقصاً متوارثاً في الأهلية يصيبُ البحث، فاتجهت معظم الدراسات للاحتماء بصمت الأموات!

هذا عن النقد الأكاديمي المحكوم بتقاليد غريبة فعلاً، حتى أشبع الشعر الجاهليّ والأمويّ والعباسيّ وعصر النهضة بعشراتٍ بل مئات الدراسات السطحية، فيما ظلّ الشعرُ الحديث غريباً وحائراً وبعيداً عن القبول وسط هذا الكم الهائل من الدراسات والبحوث. أما النقد الإجرائي في الوسط الأدبيّ العراقيّ، فلم تكن صورته أفضلَ حالاً، بل إضافة إلى ما تسرَّب من التقاليد الغريبة "النصية" للنقد الأكاديمي، كانت هناك تقاليد مضافة تحكمه، تتعلق بسقفِ الصحافة وطبيعة الدوريات بتقاليدها التي عمقت من غربة النصِّ الحديث.

ثمة سلطة رئيس التحرير أو مسؤول الصفحة الثقافية في هذه الدورية أو تلك الصحيفة وهو على الأغلب، ولا نريد أن نقول بالمطلق، من شعراء السلطة، وثمة وعي قار في مواصفات الأدب (المرغوب) وغير (المرغوب) وهناك قبل هذا كله حصار للنصِ الآخر الذي يسعى للاختلاف والتغاير مع السائد، وهناك أيضاً الحدود "الجيلية" و"السياسية" و"العمرية" التي تحدِّدُ مواصفات النقد المكتوب.

هذا الحال لا أعتقد أنّ أحداً ممَّنْ عايشوا عقد الثمانينات في العراق، يستطيع إنكاره، وعلى هذا الأساس يمكننا فعلاً تقييم النقد العراقي في عقد الثمانينات من هذا المنظور تماماً كما يقيم شعر تلك "الفترة" أعني بمقدار مصالحته مع الخطاب المكرَّس من قبل السلطة وانشغاله بترجيع الأدب التعبوي وتصويره وكأنَّهُ ظاهرة ثقافية من جهة، أو من خلال قدرته على التنحي جانباً عن فصول هذا السيرك، والتزامه موقفاً في الانحياز للنص الآخر المغيب والمهمَّش وتظهيره وتبنيه كجزء من ممارسة احتجاجية وإن كانت مضمرة ومرمَّزة من جهة أخرى.

هنا يُطرح السؤال الكبير هل كان النقدُ الأدبيُّ العراقيُّ في تلك المرحلة يخلق آليات مقاومة كما هو الحال في النص الأدبي؟ وهل استطاع أن يغطي " لا ثقافيته" بتنوير النص من الداخل، عبر مقاربة آلياته الاحتجاجية بوصفها نوعاً من " الثقافة" أم سعى، إلى مهاجمة تلك الآليات أصلاً، ومهاجمة شعرائها في الوقت نفسه ووصفهم بصفات تقتربُ من المحاكمة والتخوين، وفي أحسن الأحوال الاتهام "بالتخريب الثقافي" وهي المفردة التي كانت شائعة بشكل كبير، ولعل جرداً لأرشيف الصحف الثقافية في تلك "الفترة" وأعمدة كتاب السلطة فيها سيكشف لنا أنّ هذا المصطلح كان اللاحقة النوعية في وصف كل نتاج لا يستجيب لمتطلبات الوضوح في المستوى الفني ــ الذي يعني في الواقع الرضوخ ــ للأدب التعبوي التحريضي الذي لم يعلُ على صوته سوى سوط الجلاد!

ثمة مسؤولية يتحمَّلُها النقد الأدبي العراقي في الترويج لنماذج

اقل ما يقال عنها إنها كانت مهادنة، إنْ لم نقل متماهيـــة مـــع خطاب السلطة، فأدب المعركة وما كان ينشرُ تحت لافتته، كان بمثابة "باب الحوائج" بالنسبة للنقاد الذين جرى تكريمهم على قدم المساواة مع أدباء هذا الأدب الذي شكل لنا إرهاباً أقوى مـــن الإرهاب الأمني بالفعل، وأي منصف سيتَّفقُ معي في هذه النقطة، ذلك أنَّ واحدة من (المكرمات) كانـــت في مناســبات عـــدة، مسدَّساً لا يوجهه (المثقفون المكرَّمون) إلى (العـــدو الإيـــراني) بالتأكيد لأنهم يجلسون خلف مكاتبهم ظهـــراً، ويتبختـــرون في المساء في حديقة اتحاد الأدباء العـــراقيين في ســـاحة الأنـــدلس، مزهويـــن بأعطيات الطاغية.

ومن هنا فإن مساءلة النقد الأدبي في العـــراق خـــلال عقـــد الثمانينات ومسؤوليته، ينبغي أن تكون فعـــلاً موضـــع نقـــاش وحوار، وما هذه المحاولة سوى إثارة أولية قابلة للاستكمال.

ولكي نضيء جوانب أخرى من أصول المعضلة النقدية لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ مشكلة حوار النص/ النقد، مشكلة ليســـت وليدة الراهن ولا وليدة الثمانينات، فهناك العديد من الدراسات التي بحثت هذا الموضوع وقاربت طبيعة العلاقـــة الـــتي جـــرى توصيفها غالباً بالأزمة. والشاعر، عموماً، رغم عدم قدرته على رؤية طبيعة تلك الأزمة بموضوعية، إلا إنه في الواقع لا يســـتطيع هجر الشعر والتفرغ تماماً لتطوير تلك الرؤية إلى مشروع ثقافي، فتلك مهمة النقاد الأساسية، ويكفينا نحن الشعراء ما لدينا مـــن هموم أخرى للارتقاء بتجاربنا، وهي الوسيلة الأفضل حتى الآن، برأيي، على تحريض النقد ـــ هل يحرض فعلاً؟ـــ على التواصـــل

ولو بشكل جزئي مع التجارب الشعرية. إنَّ تجربة الأجيال الشعرية لم ترافقها، مع الأسف، اعتمالات ذاتية في النقد الأدبي، فقد ظهر مع تجربة جيلنا بما انطوت عليه من وقائع أقل ما يقال عنها مريرة تحت وطأة الحرب والقسوة وسقف الفوبيا التي يمكن وصفها بالمرضية، ظهرت أسماء جادة كسعيد الغانمي وحسن ناظم وناظم عودة وسواهم، لكن بدل أن تتَّجهُ جهودُ هذه الأسماء إلى الانضمام إلى الحيِّز الصعب والمخاض الموجع والقاسي، وتعمل على إضاءة هذه التجربة من الداخل، وهي تجربة ينتمون إليها على العموم، انشغلوا بتنظيرات عن اللغة والاستعارة والبلاغة والبنى الحكائية والسردية، وبلا تطبيق غالباً، وإن طبقوا ففي الأغلب على نماذج عربية رائجة، لأصحابها زهو المنابر، وكرم الدعوات إلى الحلقات النقدية، وكذلك أنفقوا وقتاً وجهداً مهمَّين في ترجمة نماذج من الكتابات المنشغلة بهذه المواضيع، وفي أحسن الأحوال، وليسمح لي الأصدقاء الذين أحبُّهم وأعتزُّ بإمكانياتهم وأقدِّرها، توجهوا لمراكمة مقولات نقدية قارة، ووجهوها كأضواء إضافية على أسماء أدبية عربية أصبحت نجوماً دائمة لا تبهتُ بفعل تلميع النقد العربي لتجارها باستمرار، إذ طبقوا مناهجهم (بأثر رجعي) على تلك التجارب التي لا نجدُ سواها تقريباً في النقد الحديث، السؤال الذي يمكن طرحه هنا هو عن النوايا المضمرة، ربما، من دراسة تجارب أشبعت نقداً وأصبحت علامات واضحة في الشعر العربي، وأينَ هي تجسيدات (المرحلة الثقافية) الخارجة عن نسق " الفترة" وأين المكاشفة الثقافية داخل كثافة المرحلة الراهنة؟ للأسف لم أجد رغم المراجعات والمتابعة والأرشفة لتجارب "الجيل البدوي"

مشروع "جيلٍ نقدي" موازٍ وواضح رغم التهويلات التي يجري ترديدها أحياناً عن مناهج ومدارس وجماعات، تتصف بالتلفيق والادعاء والمثاقفة، دون أية ملامح واضحة.

ما نَستطيع ترجيحهُ هنا أنّ المشروع النقدي الأبرز في العراق لا يزال هو المشروع الستيني حتى ظهور ما يعيد قراءته وتقييمه ومساءلته.

ولعلّ الإشارات النقدية للأولى جاءت داخلية بحتة أي من "شعراء الثمانينات" أنفسهم، من خلال كتابات ونشاطات هنا وهناك، وبينها مجموعة مقالات لصلاح حسن في جريدة العراق تحت عنوان " التأسيس والبحث عن ملامح" قرأ فيها عدداً من نصوص الشعراء، إضافة إلى سلسلة مقالات لعلي عبد الأمير في مجلة "اليوم السابع" التي تصدر في باريس تحت عنوان " نحو المغايرة حتى يكتمل المشهد" إضافة إلى نشاطات في أمسيات متفاعلة تضم قراءات شعرية لعدد من الشعراء تـدليها قـراءات نقدية متداخلة.

غير أن كل هذه الإشارات ظلت في حدود حيزها الإشاريِّ البحت.

ولذلك سنجدُ أنّ النقدَ الأدبي الستيني هو مَنْ أوْلَى تجارب شعراء الثمانينات عناية وإنْ محدودة، بينما فشل مجايلوهم المفترضون من النقاد، وجميعهم (كتب الشعر وانسحب سريعا دون خلق ثنائية ثقافية إبداعية) فشلوا إلى حدٍّ بعيدٍ في مواكبة التجربة الشعرية في الثمانينات.

إننا نتحدَّثُ هُنا عن رؤية "نبوية ـــ ستينية" لمغامرات "بدوية ـــ ثمانينية". ولذلك لم يعد الأمر متعلقاً بدراسة إنجازاتٍ متفقٍ عليها تخص الجيل الفنان "جيل الريادة" وما يتَّصلُ بتلك الإنجازات التي شكلت فضاء المران والمغامرة التفاعلية الأولى للنقد الأدبي العراقي. الأمر يتعلق بتواصل ومواصلة، تواصل: مع "جيل آخر" لاحق لهم وليس سابقاً كما هو الحال، مع الرواد. ومواصلة: في استخدام المقتربات النقدية المتوافرة من فحص تجربة الرواد ومناقلتها إلى فضاء تجربة يفترض لها أن تكون جديدة وقلقة ومتحوِّلة ومتمرِّدة على المنجز السابق وميراثه القوي.

هنا سنقدِّم نموذجين "نقديين" لنرصد المسافة بين "التبشير" و"اللعنة"، والفرق بين التحليل الثقافي والحكم النقدي. لننتقل بعد ذلك إلى مناقشة نماذج من الآراء النقدية لعدد من أبرز النقاد الذي تصدَّوا لقراءة شعر الثمانينات.

أما النموذجان الأوليان فهما للناقد وأستاذ الفلسفة "مدني صالح" عن عدنان الصائغ والآخر للناقد الراحل الدكتور محسن أطيمش.

انه أشعر العرب الذين جاءوا إلى الشعر بعد نزار والبياتي والسياب[1]

مدني صالح

(مشكلتي أني لا أعرف حداً للعالم

حين أحبُّ وحين أجوع)

تلك هي الجملة المفيدة التي يتخذ منها الشاعر عدنان الصائغ مدخلاً لديوانه "أغنيات على جسر الكوفة" من منشورات آمال الزهاوي ــ مطبعة أوفسيت عشتار بغداد 1986: ثاني ديوان للشاعر بعد ديوانه البكر "انتظريني تحت نصب الحرية" ــ من منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد 1984.

وكان للشاعر عدنان الصائغ أن يقول: " إني لا أعرف حداً للعالم إلاّ حين أحب أو حين أجوع".

كما كان له أن يقول: " إني لا أعرف حدود العالم إلاّ حين أحب أو حين أجوع"... وتظل الجملة شعراً مفلسفاً جميلاً يحتمل أن تسأل:

هل من حب بلا جوع؟

هل من جوع بلا حب؟

1 نشرت في صحيفة "اليرموك"- بغداد 1987

هل الجوع والحب أمران أم أمر واحد!! وهل من شعر بـــلا حب وجوع!!

بل هل من حب بلا شوق وشوق بلا جوع!!

وهل من حدود لأقطار النفس وعوالم الروح وآفاق الشعر إلاّ بحب وبشوق وبجوع!!

لكن مشكلة الشاعر عدنان الصائغ لا تبدأ إلاّ عند حد بداية الحب حين يحب وبداية الجوع حين يجوع!!

ولك أن تسأل إذا شئت لماذا لا تبدأ أزمة الشاعر إلاّ بجهـــل حدود العالم وبالحب وبالجوع!!

ألأنّ الحب من الشوق؟ والشوق من الجوع؟ والجوع من الألم الذي هو أنبغ ما في الحياة: جوعاً وشوقاً وحباً وشعراً وجهـــلا بالبدايات وبالنهايات وبالتخوم وبالحدود!!

أم لان "عدنان الصائغ شاعر مبدع يواصل مسيرته عبر حرائق الشعر ويغمس كلماته بدم القلب.. وان رؤيته مطر يغسل أوراق الشجر المتربة ويعيد للطبيعة المتعبة عذريتها" كما شهد له الشاعر عبد الوهاب البياتي بالجوع وبالحب وبالشعر وبالمشكلة وبجهـــل حدود العالم: "عبر الجزئيات الصغيرة للحياة العراقية ويتوغل في أبعاد الناس البسطاء بكلمات واضحة بسيطة مثقلـــة بالبـــذور والزهور والثمار" وبالحـــب وبالشـــوق وبالشـــعر وبـــالجوع وبالمشكلة:

" مُحترقاً بالشِّعر.. وبالنَّظرات الأولى..

أتسكّعُ في مدنِ الكَلماتِ.

يا جسرَ الكُوفةِ حدِّثني عنْ

بُستانِ اللوعةِ هلْ أزهرَ؟

عن آخرِ أشعارِ "كزار حنتوش"

ولعدنان الصائغ في "أغنيات على جسر الكوفة" شعر لا تقرأه إلاّ وتحفظه ومنه قوله:

"لأمِّي، سجَّادة الصلاةِ

وخوفٌ قديمٌ من الدركيِّ

تُخبِّئنا كلَّما مَرَّ في الحيِّ تحتَ عباءهَا

وتخافُ علينا عيونَ النِّساءِ

وغولَ الْمَساءِ وَغدرَ الزَّمان".

ولعدنان الصائغ في "أغنيات على جسر الكوفة" شعرٌ يستحقُّ مني عليه كتاباً بعنوان "هذا هو عدنان الصائغ" بعد كتابي "هذا هو البياتي" وكتابي "هذا هو السياب" فهو اشعر العرب الـــذين جاءوا إلى الشعر بعد نزار والبياتي والسياب.

ولما أردت استمزاج رأي آخرين من النقاد في هذا الموضـــوع أطلعت عليه الأستاذ الدكتور جلال الخياط أستاذ النقد الأدبي في جامعة بغداد فقرأه وسألني أتنوي نشر هذا الموضوع فقلت لـــه: على جناح السرعة.. وقال لي: إن الموضوع يضرك إذا نشرته.. قلت وليكن.. قال: ولا ينفع الشاعر..

قلتُ: ألا ينفع الشاعر.

قال: بل يضرُّه..

وسر جلال الخياط بالذي سمعه مني إذ وعدته بصرف النظر عن نشر الموضوع الذي ليس في نشره إلاّ الضرر لي وللشاعر.

وافترقنا على أن أعيد النظر في الموضوع فأعيد كتابته.

ولما جاء الغد وتواجهنا، قلت لجلال: إني قد تركتُ الأمر كله بناء على رأيك في النظر إلى المسألة. ففرح مستغرباً وقال: أأصدق الذي اسمعه!! قلتُ: صدقْ. وبدلت الرأي بعد ساعة وعزمت على النشر لا متوكلاً إلاّ على الله الذي هو خير حافظاً من الضرر الذي قد يصيبني بسبب إنزال الناس منازلهم وإعطاء كل ذي حق حقه ورد الأمانات الثقافية إلى أهلها في كل فروع الفن والعلم والفلسفة والأدب.

وبعد فهل لجلال الخياط أن يعينني على رفع لواء عدنان الصائغ في الشعر كما أعنته على رفع لواء عبد الوهاب البياتي فيه[1]:

لا بناءً إلاّ على القاعدة الأصولية في الطريقة وفي تصنيف الموجودات وفي المنهج " كل يكبر في نوعه.. لا العصافير نسور صغيرة ولا النسور من كبار العصافير".. وأطلعت الأستاذ الناقد

1 سيتذكر "المبشر" في مقالة لاحقة بأنّ إحسان عباس هو من بشر بالبياتي وليس جلال الخياط. فالأمر كما يتضح يتعلق فقط بمجاملة وليس بحقيقة جرى التثبت منها.

يوسف نمر ذياب -وله في المسألة بداية تبشر بالشاعر عدنان الصائغ - على الأمر كله فقال: ربما كنت أول المرحبين برأي الأستاذ مدني صالح في الشاعر عدنان الصائغ. ألم أكن أول المبشرين بالصائغ شاعراً في مقالة نشرتها جريدة الثورة وقد سرني أن يعيد الشاعر نشر مقالتي فيه (صباح الخير أيها الشاعر. صباح الخير أيها المعسكر) مقدمة: لديوانه الأول (تحت نصب الحرية).. ويبقى أن رأي مدني صالح في أن عدنان الصائغ أشعر العرب بعد نزار والبياتي والسياب ربما رأيت في إعلانه استعجالاً ولا أقول مبالغة.

فعمر عدنان الشعري لا يبيح للناقد أن يجزم بمثل هذا الرأي فيه.. وعسى أن يحقق عدنان الصائغ حسن ظن مدني صالح به.[1]

---

1 كتب! لي عدنان الصائغ في رسالة أرفقها مع عدد من النصوص والشهادات التي كنتُ قد طلبتها منه ما يلي: (ولكنني أشير إلى نقطة مهمة أرجو أن لا تغفلها وهي أنهِ بسبب هذه المقالة ترك يوسف عمله في صحيفة الجمهورية إلى جريدة الثورة بعد أن رفض الشاعر سامي مهدي رئيس تحرير الجمهورية نشر مقالته تحت عنوان " صباح الخير أيها الشاعر" بحجة أن الشاعر ينشر لأول مرة قصيدته الأولى فكيف تخصص له مقالة كاملة من ناقد له أسمه. يصر الناقد على نشرها مدافعاً عن رأيه، ويصر رئيس التحرير على موقفه. فيغادر الناقد يوسف عمله في الجريدة وينشرها في جريدة الثورة، وقد أحدثت هذه القضية لغطاً واسعاً في الوسط الثقافي..) انتهى توضيح الصائغ.

وقد استفسرت عن هذه النقطة بالذات، من الناقد ماجد السامرائي، بتاريخ 25/ 5/2002 وخلال إحدى زياراته إلى دمشق، وكان السامرائي مسؤول

إن نقد مدني صالح " إنْ جازت لنا تسميته بهذا الاســم" لا يدعو إلى شيء قدر دعوته للضــحك والســخط في آن معــاً! الضحك الذي اشترط برجسون توفُر العقل المخاطــب لإثــارة الضحك، وان لا يكون العقل انعزالياً. فعبارة "أشــعر العــرب" ليست أرجوزة من أراجيز "قادسية صدام" أطلقها مدني صــالح ولا ضرطة ضائعة في أحد وديان "معارك القادسية" وإنمــا هــي عنوان لمقالة نشرها في جريدة "اليرمــوك" شــقيقة "القادســية" و"حرّاس الوطن" التي تصدر عن دائرة التوجيه السياسي في وزارة الدفاع وكان كل منها يوفّر لمدني زاوية أسبوعية يقول فيها مــا يشاء وبلا رقيبٍ تقريباً!

مصدر الضحك أنَّ الناقد قال "كلمته ومضى" كأنَّهُ يعطــي أمراً رئاسياً. ومصدر السخط أن أستاذ الفلسفة لم يقنعْ أحــدا بتلك العبارة ولم يثبتها حتى لنفسه، ولا لــ"ناقد" آخر كان أول من تحمَّس للصائغ وهو يوسف نمر ذياب، وأنى له إثبات ذلــك بمقالة لم تتجاوز الخمسمائة كلمة كرَّر فيه جملة مــن إحــدى قصائد الشاعر أربع مرات، وكرَّر مفردة الجوع خمــس عشــرة مرة، ومثلها مفردة الحب، وكذلك الشوق وكرَّر اسم الشــاعر سبع مرات، واستشهد بمقطعين للشاعر كلٍّ واحد منهما يبلــغ

الصفحة الثقافية في جريدة الجمهورية التي نشرت نص الصائغ آنذاك، فأشــار إلى أن الجريدة كانت قد نشرت مقالة عن القصيدة نفسها، فــرأى أن لــيس هناك ما يدعو إلى نشر مادة أخرى عنها في وقت قصيــر، وإن يوسف نمــر ذياب لم يكن يعمل في جريدة الجمهورية أصلاً.

خمسة أسطر، وأورد رأياً للبياتي بالصائغ، وسرد لقاء له وحواراً مع الدكتور الخياط، ماذا تبقى من رأي الفيلسوف؟ بضعُ جُملٍ من الإنشاء الساذج، فقط ليقول تلك العبارة في العنوان التي تمثل الحدّ الذي وصلت إليه الثقافة اليقينية لدى "أستاذ الفلسفة" الذي يكتب عموده في "جريدة القادسية" خلال "فترة الحرب.

يقدم "مدني صالح" نفسه واعظاً مؤتمناً على كنوز الشعر يوزِّعها على من يشاء، أقولُ هذا لكي تعرف الأجيال اللاحقة تحت أية ثقافة يقينية كان يتحرَّكُ جماعةٌ من المداهنين ليمسكوا بأعمدة الصحف ويحملون "القادسية" على محملٍ السيف والقلم، وكيف وصلت الثقافة في بلاد الرافدين.

والواقع إنني أعرف جانباً من ميوعة الأفكار ومجانيتها ولا رزانتها التي كان يطلقها "مدني صالح" ولمستها مباشرة من خلال حضور إحدى محاضراته في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة بغداد حيث كان يدرسُ مادَّة الفلسفة، وهي المرَّةُ الأولى والأخيرة إذ لم أعاودْ تكرارها بسبب الصدمة التي تولدها الخيبة بـ"أستاذ الفلسفة"، فقد كانت تلك العبارات التي تقترب من المزحة، من قبيل: (.. شنو نيتشه، كم جملة حالمة ليس أكثر....! ومن هو كانط؟ مجرد هرطقات عن العقل...) أوضح ملامح تلك الصدمة.

كانت تانك العبارتان، صورة عن عبارات كثيرة أطلقها مدني صالح وكنت أتصوَّرها "نكتاً" تطرِّي شحنة الأجواء الصارمة لدرس الفلسفة، حتى أخبرني صديقي أن كثيراً من مثل هذه

العبارات الرنانة وذات النكهة المستفزَّة يطلقها "مدني صالح" في هواء متسع وبلا تردُّد! ويبدو أنَّ تلك العبارة التي وضعها عنواناً لمقالته عن الصائغ ينبغي أن لا تسعد الصائغ كثيراً لأنها تشبه، برأيي، تلك المزح الفلسفية التي كان يقولها في درس الفلسفة لطلبة قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة بغداد خلال الثمانينات.[1]

1 يبدو أن مدني صالح حاول الفكاك من مسؤولية تلك العبارة بوضع شروط سلوكية معينة لتحقيقها، فقد نشر مقالاً في صحيفة "القادسية" – بغداد – 1988/1/17 بعنوان (لا تجالس إلا بابلو نيرودا في مقهىمدريد) جاء فيها: (وأني لست براجع عن شئ بتبشيري بعدنان الصائغ تمهيداً لتجديد في الشعر أو بداية لمرحلة شعرية جديدة ليس بينها وبين عبد الوهاب البياتي إلا محاولات لم يكن لأي منهما بلوغ مرتبة الإنجاز التي رأيتُ أنَّ عدنان الصائغ قد بلغها وأفاها بالتضييع أضاع تسعة أعشارها بالجلوس صحفياً بين يدي أناس هو أشعر منهم بكثير وبكثير.. لكني قد رأيت أن عدنان الصائغ لم يقم إلى نصرتي في مسعاي مثلما قام عبد الوهاب البياتي إلى نصرة إحسان عباس في مسعاه الذي كان من أرقى مساعي المبشرين) وختمها بوصية للمبشر به (ولا تجالس إلا ناظم حكمت في مقهى بلدية اصطنبول يا عدنان الصائغ. ولا تجلس صحفياً إلا بين يدي شعراء الدرجة الأولى والطراز الأول في ديوان أشعار العرب وإلا فأنك قد خذلت المبشرين في التبشير.)

دراســـة
في قصائد العدد السادس من الطليعة الأدبية[1]

محسن أطيمش

في البدء أود أن أشيـــر إلى أنّ أغلبَ الشُّعراء، ممَّـــنْ حمـــل قصائدهم العدد السادس " حزيران 1984" من مَجلة الطليعـــة الأدبية هم ممن ألتقيهم لأول مرة، إذ لم يسعفني الحظ فيما تقدم من أيامي أن أتابع إنجازاتهم الشعرية السابقة.

هذه الحقيقة تؤكد أن أحكامنا النقدية، مهما اجتهدنا في أن تكون دقيقة أو أكثر إحكاماً، وأقـــرب إلى المنطـــق النقـــدي الموضوعي ستظلُّ قاصرةً بلا ريب، ذلك أن ضياع القدرة علـــى الإمساك بالتاريخ الشعري لأيِّ شاعر، سيفوِّتُ علينـــا فرصـــة الاحتكام الصائب لنمو وتطور الفن، ويفوِّت علينا بالتالي فائدة المقارنة والربَط، وتأكيد النظرة التحليلية العامة.

وتثيـــر قصائد العدد الماضي أكثر من تساؤل ضروري وجاد،

---

1 نشرت في مجلة الطليعة الأدبية العدد "العاشر" تشرين الأول 1984. والمقالة هي جزء من قراءة نقدية للقصائد المنشورة في المجلة ذاتها في العدد السادس من العام نفسه. أهمية هذه المقالة أنها كانت انتباهة مبكرة من قبل أحد أهم نقـــاد "الحداثة" الشعرية في العراق الذي يعدُّ كتابه - دير الملاك - دراســـة نقديـــة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر منشورات وزارة الاعلام 1982م من أهم المصادر الأكاديمية لدراسة الشعر العراقي ما بعد الرواد.

ولعلّ أهم هذه التساؤلات هو ما يتعلق بالتجربة الشعرية، أعني أي نمط من التجارب نحن أمامه الآن، ما الإضافة، وما الذي تحقق أو لم يتحقق بعد؟ ويترتب على تساؤل كهذا تساؤل آخر هو: كيف قدَّم الشاعر الجديد تجربته على صعيد البناء ثم البنية التشكيلية، خاصة ونحن أمام جيل من الشعراء، جيل بينه وبين الأسماء التي ترسَّختْ في خريطة الشعر العراقي الحديث قرابة عشرين عاماً، هي في جوهر الأمر سنوات من المتغيرات، تغير الواقع وهدم الواقع، نمط ثقافي ونمط آخر متغير، علاقات مجتمع تنهض وتندثر، ثورات وحروب، تأليف وترجمة، أنماط من الإبداع وطرائق التفكير.

إن المتغيرات الهائلة على صعيد المجتمع والسياسة والثقافة، لا بد لها أن تخلف قوانينها الجديدة في الإبداع، وفي إفراز أنواع أخرى من التجارب التي تقدَّم بطريقة تحمل معها طعم ربع قرن من الريح الأكثر حداثة. ورب قائل سيقول إن المطالبة بالتغيير في الإبداع والإضافة على صعيد المحتوى وأدوات التشكيل في الشعر أمر غير هين على شعراء شباب ربما لم تصدر لبعضهم مجموعة شعرية، ولذا فسأبادر بالقول موضِّحاً أن ما يدفع الكاتب إلى مثل تلك التساؤلات ينبئ عن أدوات واضحة، عن خبرة وممارسة، ذلك أن أكثر من شاعر من شعراء العدد، توشك أدواته أن تتكامل، وبكلمة أدق أقول إننا أمام شعر لا يعد بأية حال من الأحوال نتاجاً مُشوَّشاً، بل هو أقرب ما يكون إلى الشعر الذي يسير بأمل واضح نحو التكامل، وعلى صعيد البنية التشكيلية بالذات. بعد هذا نحاول أن نتلمَّس أغوار التجارب

الشعرية ونمط التفكير لأكثر من شاعر ممن حمل قصائدهم العدد "السادس ـــ حزيران 1984"

تبدو " فتح السامري" لـــ محمد جاسم مظلوم واحـــدة مـــن أكثر قصائد العدد تميُّزاً وخصوصية، ليس خصوصـــية التجربـــة ولكنها خصوصية الأداء التشكيلي، فالقصيدةُ كما أرى واحدة من قصائد العدد — بل قصائد الشباب بشـــكلٍ عـــام — الـــتي اعتمدت هذا البناء التصويري المتفرِّد المثيـــر.

في هذه القصيدة كان للمجاز الشعري المتلاحق دور فاعل في تكوينِ البنية التصويرية التي تلفُّ القصيدة وتجعلها نتاجاً شـــكلياً خاصاً، لكن ما الذي سيحدث لو أنا لم ننســـقْ وراء دائـــرة " التصوير " التي يتقنها محمد مظلوم إلى حدٍّ كبيـــر، أعني لو أننا سمحنا لأنفسنا أنْ نتناسى — ولو لبـــــرهة قصـــيرة — قضـــية "الصورة واللغة" ثم انسللنا إلى ما وراء البنية التشكيلية لنرى أيَّ محتوى وأية تجربة يحاول الشاعر أن يقدمها.

"فتح السامريّ" صرخة ذاتية لرجل محاصر، محـــبط، يـــائس، يصطدمُ بالآخرين، وبالمكائد والمدينة، وبحالات كثيرة أخـــرى، فيحاول جاهداً أن يتلمَّس حلاً، لكي تنمو غابـــات الـــروح، والقدرة على الفعل وبعث الرماد، وهو يلجأ إلى الانكفاء علـــى الذات مرة، وعلى الرغبة في المنفى والرحيل مرة أخرى، وعلـــى الارتماء في أحضان طبيعة خاصة من خلقه، مرة ثالثة:

(غادرتُ أعباءَ الْمَدِيْنةِ وارْتَميْتُ
عَلَىْ طُقُوسيْ

هيَ ذيْ صلاةُ الخاسريـــنْ

لا شيءَ يَعنيني مِنَ الطُّرقاتِ

لا شَبَحاً أوانسهُ سوى صلفِ الرنيـــنْ.)

وإذا كان هذا الجزء من القصيدة يقدم لنا أولى حالات البحث عن حلٍّ للخروج من المحنة، فإن جزءاً آخر منها يُصوِّر لنا ذات البطل وهي تبدأ فعلها وحركتها، فدمُ الشاعر متَّقدٌ، في الجوهر، وما عليه إلا أن يعيدَ إليه اتِّقادَهُ قبل أنْ يتحوَّل إلى رماد:

(لكنني سأقُودُ مِيـــراثي

وكلَّ غَنائمي

في غابةٍ عمياءَ وليبدأْ حَصادي.

طالَ اتِّقادُكَ يا بنفسجُ في دميْ طالَ اتِّقادي)

تنتهي القصيدة نهاية تضيف إلى ما طرحه الشـــاعر إضـــافة جديدة تلك هي فكرة الرحيل، أياً كان شكلها ودلالتها، وهذه الفكرة تكاد تكون المرتكز الأساسي الذي يحكم القصيدة منـــذ بدئها، وتتكرَّرُ وتطلُّ علينا بصورة مباشرة حيناً، وبشكلٍ مُغلَّف حيناً آخر:

وَحَكِّمِ الأجزاءَ في المرآةِ

فالعرباتُ قادمةٌ

....

لكنْ جُلاَّسي عويلَ البحر والمنفى خُطاي

..

والعرباتُ تبدأُ بالرَّحيلِ إلى العواصم

لا شيء

يدعو للبقاء

بعد هذا، أتعدُّ تجربة محمد جاسم مظلوم كما وضحنا باقتضاب تجربة تحمل طعم الجدة؟ أم هي امتداد لذلك السيل من القصائد التي تقدم أبطالاً مُحبطين حائرين يرتطمون بالمحنة محنة حياتهم الشخصيَّة الضيقة، ثم يبدأون رحلة للبحث عن حلٍّ هي غالباً ما تكون انكفاءة على الذات الثرية التي تقيمُ عرشها وتصنع مجدها بصمت.

وحين نتجاوز النماذج الشعرية التي طرحت مثل هذه الأفكار عبر معطيات شعر "جيل الستينات" فسنرى أن قصيدة " فتح السامري" تلتقي بعض سمات تجربة جيل محمد جاسم مظلوم في أكثر من تجربة شعرية ناضجة، ولست أدري ما الذي يجعلني أتذكر قصيدة زاهر الجيزاني "كآبة الملك" كلما أعدت قراءة " فتح السامري" إنَّ وسائل قربى تشدُّ إحداهما للأخرى وإن كانت التجربتان مختلفتين، فإن البناء التشكيلي اللغوي يوشك أن يكون متشابهاً، لكن حديثاً من قبيل " المقارنة النقدية" لا تتسع له هذه المناسبة، فهو حديث قابل للتأجيل.

• الصورة الشعرية بين المجاز التشبيه

لا تدرس "الصورة الشعرية" داخل القصيدة وكأنها شيء قائم

بذاته، شيء منجز ومنفصل عن حركة العمل الشعري ككل موحد، بل ينبغي أن تدرس على أنها" صور في قصائد" بمعنى أنه يجب علينا أن نلاحقها كأنماط ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمهمتها الأساسية، وهي أنها " أداة تعبير" وما دامت كذلك فإن لها وظيفتها في البناء الشعري، أي أنَّ لها دورها "الفاعل" و"اللا فاعل". ومنهج كهذا لا يتسع له مجال البحث، فهو يحتاج إلى دراسة موسعة، ووقفة متأنية، وزمن إضافي، وربما لا تسعنا النماذج التي بين أيدينا على تلمس وظيفة الصورة، ونوعية هذه الوظيفة، وأين يخفق فلان منا ويفلح آخر.

والظاهرة التي تشيعُ في معظم قصائد العدد هي أن الصورة الشعرية توشك أن تكون متشابهة الخصائص بين أكثر من شاعر ممن قرأنا قصائدهم، وباختصار شديد فهي صورة "صغيرة" وأعني غير نامية ومتطورة، إنها ومضة جمالية تضيء ولكنها غير دائمة الإضاءة، غير متحولة، سريعة الانطفاء، وأغلب هذه الصور يجيء على هيئة تشبيه جميل، ولكنه عابر، بل أنه ليوحي في كثيرٍ من الأحيان، بأنها حلية جمالية تضيف إلى العمل الشعري جزءاً فاعلاً ومُنبثقاً منه، ذلك أنَّ الصورة الشعرية الحقيقية هي الفكرة، والفكرة هي الصورة، والفصل بين الصورة وما تثيره من معنى أمرٌ غير مُمكن.

أما محمد مظلوم فقد ألقى بنفسه في ظلال المجاز بقوة، لذا جاءت " فتح السامري" بناء متميزاً عن مجمل قصائد العدد.

علماً أن الشعر بدون مجاز يصير كتلة جامدة، وأتذكر أن " روبرت فروست" قال ذات مرة: "إن هناك أشياء كثيرة يمكن أن

تقال في تعريف الشعر ولكن الشيء الرئيس فيه هو المجاز" فالصورة إذا كانت وسيلة الشاعر إليها عبر المجاز، كانت أكثر عمقاً وأدعى للتأمل من الصورة التي يتطلبها الشاعر عبر التشبيه.

وحين تكون الصورة المجازية المتلاحقة النامية حاملة الكثير من عناصر الجدة في صنع العلاقات البلاغية التي تحاول الإسهام في تصوير مناخ الحالة العاطفية لبطل القصيدة ــ وفتح السامري من هذا النوع ــ فأن القصيدة تقترب من شكلها الرمزي، وسيغدو للمجاز قوة الرمز. وإذ ندرك أن الرمز هو بالنسبة للشاعر وسيلة تعبير مهمة فإنه بالنسبة للقارئ ليس أكثر من منبع إيحاء. من هنا فعلى الشعراء الذين يمتلكون هذه القدرة على صنع المجاز العالي الذي يلفُّ القصيدة ويغلّفها بشكل تام أنْ يحافظوا على منابع الإيحاء تلك، وبتعبير أكثر دقّة أنْ يمنَحوا المتلقّي فرصة اكتشاف واستثمار الضوء، الضوء الذي أن لم يُهدِ إلى المعنى الشامل فأنهَ يقودُ إلى حدس المعنى.

وقد أفلح كاتب " فتح السامري" حين بنى قصيدته هذا البناء الرمزي الجميل غير المُغْلق، وقد قدَّمَ نفسَهُ للقارئ شاعراً لا يفلتُ من بين يديه زمامُ الصورة، ولا تفلتُ من مُخيِّلته القدرةُ على الإمساك الواعي بالمعنى والأداة.

١

بعد هذين النموذجين "للنقد" ستنهض مسافة ومساحة وأسئلة كبيـــرة، تتعلق بمجمل النشاط النقدي في العراق خلال تلـــك " الفترة" ومدى نكوصه عن "المرحلة" أو اتصاله وتفاعله معهـــا. أسئلة عن علاقة "النقد" بالبنى المؤثرة في تحوّل الأنساق، وعـــن الجذر "الثقافي" للمنهج "النقدي" والـــرأي الأدبي، بـــل الـــرأي بصورة شاملة.

ولذلك فإننا حين نواصل بعد ذلك مناقشة نماذج أخرى من النقد الأدبي، وهي كلها تعود لنقّاد ستينيين في قراءة نتاج الثمانينات، فإننا نناقش وراثة يجري اقتسامها في فضاء "المغـــامرات" أي أن الإرث الستيني في "النقد الأدبي" لم يكن مستعدًّا حتى نهاية العقد الثمانيني ـــ ما خلا استثناءات قليلة ـــ على مقاربة النص الجديد بوصفه تحوُّلاً نوعياً عبـــر مسافة زمنية تمتلك مقومات المرحلـــة، وإنما تعامل معها على العموم بوصفها تهويمات غير قابلة للرسوخ وعواصف في مساحات ضيقة ومغلقة، ليس إلا.

في عدد "أسفار" المزدوج وهو أوسع "مواجهة" بين النقد الستيني والنص الثمانيني، سنجد تفاعلات لمعضلة الحوار وأزمات تواصلية تلخص العلاقة بين "جيلين" و"ثقافتين" علـــى الأقـــل في تلـــك الظروف.

ويلخص ياسين النصير طبيعة تلك المواجهة منذ العنوان الذي وضعه لمقالته التطبيقية (هذه القصائد وهـــذه التجـــارب وأنـــا النقد..) وياسين النصير بدأ "النقد" مع المسرح وانتقل إلى السرد، وانشغل بطروحات باشلار عن جماليات المكان، وعالج نصوصاً شعرية لشعراء من مختلف الأجيال ويبدو أنه وضع هذه التجربـــة

كمثال أيقوني في عنوان مقالته لدى قراءته النقدية لعـــدد مـــن القصائد في العدد المزدوج 11و12 من مجلة أسفار، ليحاول أن يدفع فيه أي اتهام بغياب النقد عبر تأكيد الحضور بضمير المتكلم مع استمرار الالتباس في المجاز البلاغي بين العاقل وغير العاقل.

وقد بدأ قراءته تلك "بتوبيخ" لأصحاب التجارب من خلال سياق عام حيث رأى أن تجربة الشعراء الشباب ــ وهـــو مـــا اصطلح على شطر من عقد السبعينات ــ تجربة مبتسرة، وبأن ما يكتبه الشعراء هو "أقوال يوجهونها لأنفسهم في ظلام من الأفكار والشطحات والأحلام والهلوسات". وأن ما يكتبونه "لا أب لـــه ولا أم، لقيط من النسيان توالد.. وهجين من اللا تجربة خلق."

هذه العبارات القاسية أطلقت بعد أن كان ما يقرُب العقد قد مرَّ على ظهور تجارب هؤلاء الشعراء في الوسط الأدبي العراقي، كتابة ونشراً ونشاطات وحوارات وسجالات وحتى مجموعـــات شعرية.

غيـــر أنَّ الاتهام الأقسى في المقال نفسه هو مـــا يســـوقه في حديثه عن افتقار تجاربهم لعمق تاريخي مجرب كذلك الذي امتلكه الشعراء الستينيون والسبعينيون! ويرد هذا الافتقار المفترض إلى أن الثمانينيين ــ أو الشعراء الشباب كما يسميهم (فطنوا على شيء من الخبز الحار وناموا على وسادة من قماش ملوَّث بغبار البيوت، لا غبار الفنادق ولا غبار الخنادق.) بينما الحقيقة تقول إنه عندما كان الناقد يكتب كلماته هذه فإن أغلب شعراء الثمانينات كانوا مشرَّدين فعلاً في أوطانهم أو متخفِّين في فنادق بغداد أو مساقين إلى جبهات الحرب. أو هاربيـــن من الحرب إلى داخل لا يرضى

باحتضانهم، بل أن اثنين من الشعراء الأربعة الذين تناول تجاربهم كانوا قد قضوا عقوبات مختلفة (محمد تركي النصار الذي سجن بتهمة الهروب من الخدمة العسكرية، وعبد الحميد الصائح الذي فصل من أكاديمية الفنون الجميلة لهروبه من معسكرات التدريب الصيفي لطلبة الجامعات) بينما كان خالد جابر يوسف قد قضى أكثر من خمس سنوات متواصلة في جبهة الحرب بصفته متطوعاً في الجيش قبل أن يتمَّ نقله إلى بغداد للعمل مصحِّحاً في جريدة القادسية في نهاية الحرب، ولشموله بقرار كان يتيحُ لمن أتمَّ قضاء ثلاث سنوات في الخطوط الأمامية بأن يطلب نقله إلى وحدات أخرى إذا بقي على قيد الحياة! وربما انطبق استنتاج النصير على "أمل الجبوري" وحدها ذلك أن قصيدتها كانت من بين ما عهد به للنصير من قصائد لقراءتها في ذلك العدد.

ونقدياً يعلن ياسين فشله في الوصول (إلى هذا الذي يقولونه) رغم المقتربات العديدة التي دأب على انتهاجها والتي يسميها المعايير النقدية: الصورة، الإيقاع الوزن، الاستهلال، المكان.

ليبقى النص الجديد بالنسبة له "مغلقاً عليَّ عصياً على ما أعرف، غريباً عمَّا أعرف."

لأنهم برأيه يفتعلون ـــ مؤامرة ـــ على استقرار النقد الأدبي في العراق على المنهجية! ليقولوا إن النقد متخلّف ومنعدم.

ففي مستهل محاولة "قراءته" لنص عبد الحميد الصائح " رامة العداء" يعلن قطيعة بينه وبين النص، قطيعة قائمة على العجز بصيغة السخرية من النص: " أقف عاجزاً أمام هذا اللون من

الكتابة، ربما لقصور في أدواتي النقدية، وربما أن ما يكتب فوق طاقة أي قارئ"

لكن ياسين النصير سيعيد النظر على ما يبدو بكلامه هذا حالما يغادر العراق في التسعينات، ليكتب أفكاراً هنا وهناك وانطباعات نقدية قد لا تعدو وصف الإشارات العابرة عن تجارب عدد من شعراء الجيل بصيغة القراءة الاستنباطية وتوظيف مقاربات نصية لفكرة نقدية، بعيداً عن إرشادات التقييم الفني ولغة الخطاب الوعظي الذي جاءت عليه مقالته في " أسفار".

وإذا كان ياسين النصير أعلن عجزه أمام نص الصائح، فإن ناقداً آخر قريناً للنصير، هو فاضل ثامر سيبادر إلى إعلانه حيرته وعجزه في الآن نفسه، أمام نص لوسام هاشم مع فارق نوعي كان من المفترض أن يجنب فاضل ثامر الوقوع في مدار الحيرة ومحيط العجز، هو إطلاعه المباشر على الثقافة الأجنبية من خلال لغته الإنكليزية التي كان يفترض أنه يطلع من خلالها على مدارس النقد والممارسات الإجرائية لمقاربة النصوص في فن السرد، والشعر على حدٍّ سواء، ومن المفارقات اللافتة في هذا السياق أن وسام هاشم نفسه كان متحمِّساً لأنْ يكون فاضل ثامر ناقده، وذلك لإرثه اليساري أولاً، ولتجربته في معالجة نصوص سردية، مما قد يسهل ــ برأي وسام ــ في قراءة نص الأخير (هذا ظلام فأنبثق) الذي يقوم على استثمار الشفاهي والمحكي وتواليات سردية متداخلة، تماماً كما هي حال قرينه النص المشترك ــ إصغاء مشترك، عن قتل شخص ما ظلام كان يحكي ــ الذي انبثق ظلام وسام قريباً منه.

غير أن المفاجأة تأتي من عدم قدرة "الناقد" الطليعي على قراءة تأويل ظلام الشاعر والاكتفاء بالحيرة المعلنة إزاءه. يقول فاضل ثامر عن نص وسام هاشم: "هذا " العمل"سبب لي حيرة خاصة، وجدت نفسي خلالها عاجزاً عن إقامة حوار معه فالكاتب يقدِّمُ لنا عمله هذا بوصفه نصًّا وهو مصطلحٌ مبهمٌ وغير دقيق، فالكتاب لا يريد أن يوحي بأنه يقدمُ لنا نصاً شعرياً أو قصيدة نثر أو عملاً سردياً.

ثم يمضي فاضل ثامر في أجواء أسئلة حيرته: ترى وفق أي منطق أو منهج للتحليل يمكن للناقد أن يتسلل إلى خفايا " نص" كهذا؟ بالنسبة لي أقصيت " النص" هذا عن منطقة الشعر (القصيدة الموزونة أو قصيدة النثر)

ليختتم حيرته المنهجية أمام النص بالقول: هذا النص يظل بالنسبة لي محيراً ولكي لا أظلم النص أو الكاتب، بتناوله بمنهج لا يمتُّ إليه، اكتفي بأنْ أعلنَ عن حيرتي أمام هذا النص)[1]

ولكن هل كان نص وسام هاشم بهذه الدرجة من النشوء الشياطني والبذار الغريب في حقل الشعر حقاً؟

---

1 عاد فاضل ثامر في مقال لاحق له، ليطرح مفهوم "قصيدة النص" "قصيدة النثر" و " قصيدة التفعيلة" بوصفها أحد أبرز الخيارات الشكلية للشعر لثمانيني، ويضع وسام هاشم من بين ممثلي تيار كتابة (قصيدة النص!) راجع مقالته: فاضل ثامر (شعراء الثمانينات في العراق ـــ مشهد يصخطب بين الوزن و" قصيدة النثر" و"قصيدة النص" جريدة القدس العربي العدد 1666 28 أيلول / سبتمبر 1994.

ربما ما يجيب على هذا هو أن نورد مقاطع معينة من النص لنكتشف مع "الناقد" ما يدعو إلى الحيرة يبدأ النص هكذا:

(هما لم يختزل القمرُ مكانَ ثبوتهما لأنَّ المكانَ والثبوتَ لا مرئيَّان عكسَ ما يشيعهُ الجغرافيونَ والكتبةُ، ولأنَّهما منطقتان للهواءِ المعتادِ، وهو الهواءُ الذي أظنُّ أنهُ سببٌ للموتِ أكثر مما هو سَببٌ للحَياة.)

وإذا كان المستهل هكذا فنلذهب إلى مكان آخر في النص:

(نمضي إلى البحرِ ولا نمضي

نُرتِّبُ فوضى الْمَوجِ

أينَ تكونُ حريةُ موجتِنا إذنْ.؟ تحتَ مجدافِ مَنْ؟

وإلى أيٍّ ساحلٍ للمثالبِ فينا؟

"لم أجدْ بديلاً عنْ كلِّ ما أقولُ، دائماً كانَ الصوابُ هو السرعةُ والبطءُ هو الخطأ، لذا حينَ صعدا السلَّمَ بسرعةٍ لم يترلاه أبداً حتى ولا مُتفرِّقين")

ربما تداخل الضمائر في النص، هي الدراما الصعبة التي بدا أنَّ فاضل ثامر يريد سحب معضلاتها على هوية النص الشكلانية وتجنيسه الفني.

وعلى الرغم مما أورده عن تعطافه مع هذا النص دون بقية النصوص الأخرى المسندة إليه إلا إنه يقارب قصائد كل من ليث الصندوق وعدنان الصائغ وفضل خلف جبر التي يسميها "نصوصاً" مع أنه اتهم هذه التسمية قبل قليل بالإبهام وعدم الدقة

لأنه وجد نفسه قريباً منها " لكونها تنتمي فعلاً إلى منطقة الشعر الحقيقي، مخيلة وإيقاعاً ورؤيا."

نموذج ثالث مختلف نوعياً هو حاتم الصكر، والصكر ناقد دؤوب من أكثر النقاد العراقيين جدية في متابعة التجارب الشعرية وإن تأخَّر بعض الشيء عنها. فهو قد خصص كتاباً لقراءة تجربة شعراء السبعينات، وبعض من تجارب شعراء الثمانينات، وهو كناية عن محاولة يحرص على تسميتها "جهد أولي" لقراءة التجارب الجديدة في الشعر العراقي، لكن كتاب (مواجهات الصوت القادم الصادر عن دار الشؤون الثقافية في وزارة الإعلام 1986) والذي خصصه بالأساس لعدد محدود من شعراء السبعينات ممن ظلوا في العراق، فيما هاجر عدد من زملائهم خارج البلاد، يتضمن أيضاً إشارات محدودة لبضعة شعراء من جيل الثمانينات في ملحق بالكتاب وكان ذلك في سياق قراءة لشعراء (الموجة الجديدة)الكتاب الذي أعده شاعران سبعينيان هما زاهر الجيزاني وسلام كاظم والصادر عن الدار نفسها في العام نفسه!

هذه الإشارات السريعة رغم أنه رأى فيها أن نصوص بعض الشعراء تقدم وعياً متقدماً بالوظيفة التي يؤديها التراث رموزاً وأساطير حيث يستمدُّ كلُّ رمز حياته من التجربة الجديدة أو يحيا مجدداً فيها إلا أنه رأى أنها لم تنج نهائياً من التقليد (فبناء قصيدة القناع لدى محمد مظلوم والعناوين الفرعية لقصيدته مثلاً تشير إلى تقليد أدونيس في المسرح والمرايا خاصة!) وكان أدونيس في تلك الفترة قد تعرض لحملة هجوم قوية في الصحف العراقية

بعد أن نشر مقالاً في مجلة (مواقف) بعنوان (الثـــورة وملامـــح الفرح الأولي يحيي فيه انتصار الثورة الإيرانية) وكتابته لقصـــيدة مهداة للإمام الخميني. ومع أن ناقداً كحاتم الصكر ظل بعيداً عن هذه اللعبة وهو مما يحسب له، كان البعض يرى في أي وجـــود لأدونيس جزءاً من التوجُّه المضاد لثقافة المؤسسة لـــدى بعـــض شعراء الجيل[1].

الشاعر الوحيد من شعراء الثمانينات الذي أفرد له الصـــكر دراسة مستقلة في ذلك الكتاب كان عدنان الصائغ عندما قـــدم تطبيقاً نقدياً لمجموعته الشعرية الأولى (انتظريني عند نصب الحرية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة عام 1984).

لكن هذه الدراسة نبهت إلى قضية أساسية وهي أن الصـــائغ الذي حظي بظهور مبكر وإصدار غيـــر متعثر لمجموعتـــه الأولى كان في الواقع متعثراً في خطوات البداية المتكئة بوضوح علـــى تجربة البياتي والناهلة من تجارب رومانسية مســـتقرة في مســـيرة الشعر العراقي مشدداً على ذلك من خـــلال عنـــوان الدراســـة (انتظار تحت نصب الشعر) إضافة إلى (وراثته) لأغلب المشكلات الفنية لدى شعراء من جيل الخمسينات واســـتعانته بعكـــازاتهم المعهودة.

غيـــر أن الصكر بوصفه ناقداً حريصاً على التجدد والمثـــابرة

---

1 جرت بعض المراسلات بين عدد من الشعراء العراقيين وأدونـــيس أنـــذاك وبينهم كاتب السطور، مما دعا أحد شعراء الستينات من شعراء الســـلطة إلى أخذ هذا الأمر على أنه جزء من التعريض به.

سرعان ما يعيد تنقيح عدد من مقولاته عن شعراء جيل الثمانينات ويسعى إلى إيجاد مقتربات نقدية أخرى لقراءة نصوصهم فيفرق بوعي نقدي بين النماذج الخمسة التي قدم قراءته النقدية لها في العدد نفسه من "مجلة أسفار" حيث يرى في قصائد التفعيلة (المترسمة خطى ومقترح الرواد ـــ قصائد إبراهيم زيدان وسعد جاسم) أو التي نرفع فضاء النص وتطلق فيه تهويماتها، جسراً بين شعر التفعيلة وشعر الحداثة الثانية الذي يستفيد من النثر دون أن يطرح الوزن "لهيب عبد الخالق" فأشار إلى أن محاولاتها تلك مجرد استعادة للمألوف بأسماء جديدة لا أكثر.

وبقراءته لهذا النصوص يعلن الصكر موقفاً نقدياً واضحاً فقصيدة سعد جاسم "محاولة في تدوين الخطأ" تقوم برمتها على تكييف لغوي وعروضي لجملة أولى في النص تعتمد مفارقة شائعة. ولا تصل إلى الشعر في مطلق الأحوال. فيما يرى في نموذج "إبراهيم زيدان" مثالاً لتراجع الشعر إلى أخر القائمة.وتحيل في أحسن الأحوال إلى تقنيات القصيدة لدى يوسف الصائغ.

وهنا تحديداً تكمن إشارة ذكية أخرى تتلخص في أن ليس كلُّ ما ينتمي إلى "عقد الثمانينات" نجا كلياً من مشكلات القصيدة لدى الرواد أو من تلاهم وهو ما كنا نحرص منذ البداية على التأكيد عليه وسط مشهد مُتداخل بدا في تشكلاته الأولى ملتبساً إلى حدٍّ بعيدٍ وضاجٌّ بالشّعر ونقيضه.

أما في قصيدتي لهيب عبد الخالق فيكاد الصكر يمسك بنموذج آخر من عناصر المشهد الملتبس وهو النص المتردِّد بين حداثة

الشكل وتقليديته.. بين التجرؤ على المغامرة وارتكاب القول غير المعاد، من جهة والركون إلى المعطى النمطي للسائد من جهة ثانية، مشخصاً تهويماً في المفردات وفضاء تجريدياً من الصور التي لا تضيء شيئاً في النص.

هذا النموذج مثلاً كان واحداً من نماذج كثيرة شاعت كتابتها من قبل العديد من الشعراء وحاولت التشبه بنموذج انطوى على مغامرة لغوية ونزعة تجريبية واضحة نحو اقتناص الاحتمال الأبعد للصور. النموذج الذي كتبه شعراء ثمانينيون وقبلهم السبعينيون وحتى الستينيون، مأخوذين بهاجس حقيقي للانفلات من نيور التقليد، لكن العديد ممن كانوا يثردون خارج اللكن[1] — كما كنا نطلق عليهم بجلساتنا أنا والصديقين الشاعرين محمد تركي النصار وباسم المرعبي بنوع من التهكم — استسهلوا اقتراف نموذج كهذا غير أن محاولتهم ارتطمت بضعف الموهبة أو في أحسن الأحوال افتقادها إلى شعور كياني بأهمية المغايرة والتجريب وارتكاب اختطاطات أخرى في نهر الشعر.

أما في قراءته للشاعرين الآخرين وهما نصيف الناصري ومحمد مظلوم اللذين كتبا نصوصاً خارج البحور الخليلية — سماها الصكر (كتابة الشعر نثراً) فيحذر في مقدمته الطويلة نسبياً عن (قصيدة النثر) من أن الشعر الجديد المكتوب نثراً صار يعاني شيئاً فشيئاً من تماثل صارخ، مذكراً بمفهوم أدونيس المتعلق بقصيدة

1 اللكن لفظ أعجمي تعريبه: اللقن وهو شبه طست من الصفر (كتاب العين للفراهيدي)

النثر لينفي ـــ بعمومية ـــ في آخر المقدمة وجود ضمانات لمفهوم أدونيس لدى الشعراء الذين يكتبون الشعر خارج البحور.

يشخص الصكر إذن جملة من المشكلات الفنية والأسلوبية وتلك المتعلقة بطبيعة التجربة والثقافة لدى شعراء القصيدة الجديدة.لكنه لا يعمد إلى تشخيصها في قراءته لنصي مظلوم والناصري، حتى بدت المقدمة وكأنها شيء آخر يتعلق بقصائد أخرى ولا ندري لماذا ساقها إزاء نصين لشاعرين سيؤكد أنهما يخلوان من وجود المشكلات الفنية التي ساقها في مقدمته. لم يجد فيهما ظلال واضحة لتلك المشكلات فهو يوجز رأيه بقصيدة المحذوف قبل أن يتكرر لمحمد مظلوم بقوله: (هي دعوة لقراءة النص الموازي الذي يبثه الشاعر بين الأسطر ويحيلنا إليه عبر تناص بليغ لا إعلان عنه.. وهي دعوة لقراءة البياض غير المجاني المعبر عنه بنقاط، تدعونا لقراءة النص الموازي المحذوف الذي حجبته الخشية من التكرار.. مشيراً إلى أن هذه الثنائية (الحذف / التكرار هي أشد المهيمنات في هذا النص الحديث)

وفي قراءته لقصيدة نصيف الناصري الذي يعلن الصكر إنه يتابعه منذ زمن ورغم تشخيصه (لشيء واحد ما زال يجرف الشعر داخل نص نصيف ويخلطه أحياناً باللا شعر وهو التقاطه لثماره الشعرية دون تمييز) إلا إنه يتحقق بوضوح من تحرر قصيدة نصيف من ضغط مراجع وسيادات شعرية قوية في نموذج قصيدة النثر (محمد الماغوط تحديداً) وتخففه من الامتثال لإغراء الصور التي تحتشد بها قصائده، عندما أولى اهتماماً لنسق القصيدة القائم على الأدعية العراقية التي استعار بنيتها(ليحورها من بعد ويطلقها

في فضاء نصه وما يقترحه المولد من تحولات).

سنستغرب من أن ناقداً يمسك بعصب أساسي لبؤرة توتر النص لدى الشعراء الثمانينيين لا يعطي لهذه التجربة اهتماماً نقدياً للشعراء الذين يكتبون بشكل مختلف إلا بعد تكليفه مباشرة من هيئة تحرير مجلة بنقد مجموعة عشوائية من النصوص لخمسة شعراء، وهو الأمر ذاته الذي حصل بعد ثلاث سنوات عندما قدم حاتم الصكر قراءة نقدية تطبيقية لمجموعة محمد تركي النصار (السائر من الأيام) الصادر عن منشورات أسفار في العام 1992، لكن هذه المرة بعد أن نالت تجربة عدد من شعراء الثمانينات اهتماماً ملحوظاً من الصكر نفسه بنشره سلسلة من المقالات في جريدة الجمهورية تحت عنوان (شعراء الظل) لم يكتف فيها بقراءة النصوص بل ومناقشة مقولاتهم ومفهوماتهم عن الكتابة عموماً ومقاربتها مع استنتاجاته النقدية لطبيعة قصائدهم ومستواها الفني، معتبراً أنَّ امتدادا ظلال شعراء السبعينات بحرصهم على حضور كثيف خلق مساحة من الظل لم تسمح برؤية واضحة لشعراء السبعينات مشدداً على أهمية إضاءة منطقة الظل هذه.

وإذا كانت الصكر أعلن مواجهته المبكرة بكتابه "مواجهات الصوت القادم" فيما أعلن كل من فاضل ثامر وياسين النصير انسحابهما أو زهدهما في تلك المواجهة. فإن ناقداً رابعاً أسهم في قراءة مجموعة أخرى من شعراء عدد " أسفار الخاص" سيبدو غير معني بهذا كلّه، لأنه مشغول في اجترار مقولات النقد العربي القديم دون تفعيله أو استنباط ممكناته الإضافية داخل النص

الجديد، مقولات تفقد كثيراً من علميتها وصرامتها لصالح نـــبرة إنشائية حيادية وباردة تنـــزع نحو المجاملة الأدبية تحت ذريعـــة الموضوعية، وإلى تجاوز "الرأي النقدي" تحت قناع المنهج.

فبعد أن يقدم بضع إشارات من بينها تحفظه على مصـــطلح جيل "بالمعنى العقدي" يقترح الصائغ الإبقـــاء علـــى مصـــطلح "الشعراء الشباب" في توصيف مشهد الشعر العراقي آنذاك، لكان هذا المصطلح بحسب الصائغ يبقى عابراً للعقـــود، ولا يســـقط بالتقادم. لكننا نتحدث عن تحول داخل الحقبة، وعـــن تفاعـــل وتصادم بين النهضة والأزمة، بين الازدهار الثقـــافي والنكـــوص الفكري العام.

يلوذ الصائغ من عبء المواجهة بظلال مصطلح منحوت، هو "الصوفنية" المتكون من عبارة الصورة الفنية التي أضـــحت مـــن فولكلوريات النقد الأدبي العربي، تغـــيير في التعـــبير ولـــيس في الطبيعة، ولهذا فهو لا ينجو من الوقوع في وهـم "الصورة" الـــتي وجدنا الدكتور محسن أطيمش يحذر منها، وهي الصورة المنفصلة لا المتصلة، أي الصورة بوصفها كيان مستقل، وليس بحضـــورها العضوي داخل النص، وهو ما ينبغي على الناقـــد تقصـــيه، لا تقصي الصور الفنية كشتات غير متماسك أو كجهـــد غـــائي منعزل عن مجمل التجربة الوجودية داخل العمل الفني.

في خلاصة بحثه يصل الصائغ إلى التفريق بين مستويين لطبيعة التعامل مع "الصورة الفنية" الأول: ما يسميه الشغف الذي سبب برأيه الاختناق لكثرة الصورة الشعرية! ويضع قصيدتي صـــلاح حسن ورعد فاضل نموذجاً لهذا الشغف. ويبدو هـــذا التفريـــق

طبيعياً في رؤية ناقد تقليدي كبد الإله الصائغ عندما يعالج نصوص الشاعرين المذكورين وهما من الشعراء الذين تقوم نصوصهما على قلقة الموروث الفني ــ التشكيلي البياني ــ للقصيدة التقليدية، والتمرُّد على عناصر الصورة المتشكلة في الوعي النقدي الأدبي.

أما المستوى الثاني: فهو ما يصفهُ بالأمل في اجتراح أنماط جديدة ومبتكرة من الصور الفنية (عبد الرزاق الربيعي ودنيا ميخائيل وإلى حد ما قيس مجيد المولى) معلناً أن التركيبات التي لحقت بصور الطفولة هي التي خلقت ذلك الأمل الفني.

وهنا يستمر الانحياز الطبيعي لتقليدية الصائغ الذي يدعم انحيازه لصور الربيعي بالاتكاء على مقولة لابن أبي العتيق من كتاب الأغاني في وصف النص الفائق بأنه ما "رق معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، ومتن حشوه، وتعطفت حواشيه، وأنارت معانيه، وأعرب عن حاجته." لكن ما لم يقله الصائغ هنا إن هذه العبارة وردت في سياق المفاضلة الشعرية، وقد ذكرها ابن أبي العتيق في توصيف من هو أشعر قريش وليس في توصيف الشعر الفائق!) ليعود إلى سياق المفاضلة ذاته فيستعين بجملة أخرى من ابن أبي العتيق نفسه ليصفَ بها مفعول الضربة الأولى لقصيدة دنيا ميخائيل: " نوطةٌ في القلب، وعلوقٌ بالنفس، ودركٌ للحاجة ليست لشعر "وهو توصيف قيل في شعر عمر بن أبي ربيعة تحديداً لكن الصائغ المعني بمقاربة الحاضر من رؤية تراثية انتزعه من سياقه تماماً! أما نصا رعد فاضل وصلاح حسن فلا يبدو أن الصائغ وجد لهما سياقاً قابلاً للنزع والزجّ في نسقٍ

جديدٍ قابل للتواصل مع مقولات اجترارية غير مفعلة.

ومن الواضح أن الصائغ يستقصي تصويرات الطفولة من خلال نماذج معهودة قائمة على تقاليد قارة في الشعر العربي إذ يذهب في إحدى نقاط خلاصته إلى التأكيد على "أن هواجس الطفولة تنساب إيقاعياً مع البحور ذات الإيقاعات الصافية التطريبية خاصة البحر المتدارك!"

ليصل في النهاية إلى "توصيات" للنقاد والشعراء من قبيل: "تأيَّد للبحث أن صور الطفولة مشغولة بالمجازات الفائقة......... وبهذا فإن البحث يقترح على السادة الدارسين البلاغيين العناية بهذا الجانب المهم الذي يوفّرُ مادة بحثية."

الفصل الثامن

المتاهة من الداخل / تطبيقات

١

الرؤيا في الكابوس

منذ مجموعته الشعرية الأولى (المكوث هناك) الصادرة في بغداد في العام 1986،وهي من بين عدد محدود من المجموعات التي صدرت في تلك "الفترة" لشعراء هذا الجيل، بدا أن عبد الحميد الصائح ينتمي بقوة إلى سلالة الشعر العراقي متمثلاً تجاربه وحاملاً معه أرثاً ثقيلاً بأمراضه ومشكلاته وبقدرته على التجدد أيضاً من هنا سيكون واحداً من توجهات الشاعر في مواصلة مسيرته تنقيحُ نصِّه كي يرثَ ويرثي في الوقت نفسه، أقول يرث بالنظر إلى إلزام قصيدته والتزامها حتى هذا الديوان بأصول القصيدة بناء وموضوعاً وعناصر متشكلة داخلها. ويرثى لأن الصائح أهتم بعد إصداره هذه المجموعة وخلال النصف الثاني من الثمانينات في مغايرة قصدية للميراث، والتمرُّد المعلن عليه بنصوص طويلة جسدها في "الركض" بنصوصه المتعددة.

وشأن هذه المجموعة " المكوث هناك" شأنُ بواكير الشعراء فقد جعلت من الموضوعات الصغيرة همّاً كبيراً.. خلق فيها من مغادرته لمدينته الأولى الناصرية معادلاً موضوعياً لخروج سيكون لاحقاً خروجاً من البلاد كلها، كأنه مأخوذ بالخروج الأول من الرحم: المنفى الأول للإنسان، لكأنها كانت النبوءة أو لنقل المعرفة بمصير الإنسان في تحويله للمنفى البسيط إلى مفهوم مركب، تتعقد صيرورته كلما تقدم الشاعر نحو ذاته محللاً ومتسائلاً ومكتشفاً، وبهذا المعنى لا يمكن النظر إلى هذه المجموعة من ناحية موضوعاتها إلا بوصفها تمثلاً أولياً لرؤيا ستنضج لاحقاً حين يعززها الشاعر بتجربة ثرة ووقائع شبه أسطورية رغم

واقعيتها الواضحة أعني بذلك التجربة المركبة من الحرب والمنفى.

كانت احتمالات قصيدة السياب إذن هي البوصلة التي وضعها الصائح أمامه من بين عدد من مجايليه، ولذلك ستبدو قصيدته اللاحقة ملتبسة لأنها لا تنتمي إلى الشكل القلق في الشعر العراقي في الثمانينات ــ التجريبي لا على مثال ــ ومن هنا أهمية تجربته برأيي لأنها تتواصل وتتقاطع في الوقت نفسه مع تاريخ القصيدة العراقية الحديثة، لن نصدف مثلاً هذا الاحتفال اللغوي المجاني باللغة التي قد تقول كلِ شيءٍ وربما لا شيء في الوقت نفسه، بل تقول قصيدته شيئاً محدَّداً يعيه ويريده، على بساطته وعلى اقتصاده في الجملة صورة وتركيباً وحتى إيقاعاً.

سنرى ذلك واضحاً في تصديره للطبعة الثانية من المجموعة الصادرة في العام 1998:

أنا ابنُ السلالاتِ عاريةً كالسراب

وريثُ المراثي وريثُ العواء

وريثُ الغِيَاب.

وهو تلخيص نادر لمفهوم شعري تتركّز المجموعة برمتها على التذكير به وربما الاحتجاج عليه في الآن ذاته.

وبعد أن يكتمل الوفاء للأصل تأتي سريعاً مرحلة الهدم، هدم الوعورة التي تعيق الانعتاق من ظلال هذه الأصول، وهنا يكتب الصائح مسلسله عن ــ الركض ــ يريد أن يركض خارج وطأة هذه الظلال وأصحابها الذين ما عادوا قادرين على صحبته وهو

يلهث في وقائع تشتعل من حوله تحت ظلال الطائرات ونارها أيضاً! وفي زحمة أجساد لبشر فارّين من ظلال موهم هكذا سيبدو هذا الركض خياراً سورياليا في دائرة مغلقة بعناية حياتياً وفنياً. لن يقطر المعنى إذن بل سيجعله يتدفّق كركضه للمّ شتات المشهد الآيل للزوال.

القصيدة الطويلة إذن كانت جزءاً من هذا الخيار، وهذا لا يصحُّ كما قلت في أكثر من مناسبة وصف ما كتبه الصائح ومجايلوه من شعر، بأنه قصيدة نثر، لا وجود للقصيدة في شعر الصائح إنه شعر فحسب، وتسميته قصيدة تأتي من باب المجاز ليس غير، ربما غادرها مع (المكوث هناك) ليأتي النشيد.. والصائح منشدٌ واضح ليس بحجم القصائد الطويلة التي كتبها بل لوعيه لخصائص الإنشاد، ففي شعره حضورٍ واضح للنداء والتوجه إلى خطاب الآخر حتى وإن كان غائباً، وكذلك التكرار القائم على الجملة البؤرية كما سيتضح من تطبيقات لنماذج من شعره.

ويكتمل الإنشاد بالبناء الدرامي، فتحضر عناصر عدة داخل النص من قبيل المشهدية السوداء، والكابوس الضخم الذي يهيمن على روح الشاعر، حتى يشكلٍ فزعاً معهوداً لديه، يمرره إلى القارئ دون أن يتطهَّر منه تماماً.

"وقائع مؤجلة[1]" هي التمثيل الأدقُّ لهذه المرحلة المكتظة بكل

1 (عبد الحميد الصائح ـ وقائع مؤجلة) دار الحضارة الجديدة بيروت. طبعة أولى 1992.

ما يجعل الشعر تعبيراً عن الفزع الإنساني إزاء المصير.

وهي من ناحية أخرى تعود إلى معالجة الموضوع المرتبط بهذا الفزع، وهو موضوع النفي ـــ لا بالمعنى المكاني بل بالمعنى الوجودي.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أن من المشكلات التي يعاني منها أغلب الشعر العراقي المكتوب في المنفى ميله إلى استعادة صورة الماضي واستدعائه بأحداثه، ومكمن المشكلة في أن هذه الاستعادة غالباً ما تتجسد في أغنيات حنين تتسم بشكلها المعلن، أكثر من الحضور الفني في القصيدة، ولعل ذلك متأت بسبب من طبيعة النفي العراقي المتَّسم بالقسوة والمرارة.. غير أن ذلك لا يلغي وجود حالات واضحة. نجت إلى حدٍّ ما من الوقوع في هذا الفخِّ لأنها لم تقع تحت تأثير المنفى الكلاسيكي الجغرافي وإنما وسعت الرؤيا باتجاه فضاء أوسع يتعلق بالاستجابة للمعضلة وجودياً.

"وقائع مؤجلة" تنتمي إلى هذه الحالات، رغم أنها مكتوبة بجميع قصائدها داخل العراق، وهنا يبرز لنا المفهوم الآخر للمنفى.

ففي أولى قصائد الديوان (المكوث هنا) ـــ ولا بد أن نذكر (المكوث هناك) ـــ يبدأ الشاعر هكذا:

(بكتْ، أبكتني في مَنفايَ،

وابتعدتُ،

كأني ــ خلفَها أجري ــ

جنوباً حافيَ القَدَمين)

علماً أن هذه القصيدة مكتوبة في بغداد عام 1987..

وسوى ذلك، يبرز تداخل آخر في المجموعة، تداخل بين القصيدة، أو النص، بين الغناء، والتأمل، وهذا يضيف سمة أخرى من سمات الاشتراك بين المنفى/ الغناء والداخل/ التأمل.. كأنما ثمة مسافة برزخية ينبغي على الشاعر استثمارها لكتابة نصه الجديد فيها.

أيضاً، ثمة قسوة ودموية تقترب من إيحاءات سريالية في طبيعة تكوين الصورة لدى الشاعر، في النصوص خاصة:

ملامحُ مِنْ مُدن تَدبُّ في الدَّمِ، أنصافُ

نِساءٍ، قُرى مُحطَّمةٌ، فؤوسٌ من هَواءٍ،

جبالٌ من الشمِّ ورقابٌ لا تنتهي إلى

شيء، وإصبعٌ يجيبُ، عجيب! فلِمَ تَتْرُكُ

هذا؟

وفي النصوص التي ضمتها كلامٌ متصل، متتابع لا يقف كثيراً، مع أن الشاعر يحاول إيقافه أحياناً.

وكأنه يمثل طوفاناً كلامياً داخل الشاعر!

وهو ما أدَّى إلى الحيازه الواضح للكلام على حساب الكتابة كأنه يريدُ، بذلك، أن يقولَ: أنَّ الشعر قول أكثر منه كتابة:

لأنَّ الأبَ سيحتلُّ دورَهُ في التَّشريح إذا
ما أخطأت العلاماتُ تكسُّرها، وَنَمَت
اللحى في غيــرِ مواضعِها يبدو الكلامُ
مجزَّءاً والحرفُ يسيلُ ألسناً وأفواهاً على
المسافةِ بلا نقاطٍ أو أسنانٍ أو مغاراتٍ
نِيامٌ إلى الأبد.

ويمثل انحياز الكلام، انحيازاً أكبر للتجسيد، ولأن المعبر عنــه غيــر قابل للتشخصن السريع بسبب الوسائل التعبيرية/ الرمــز، فهو يدعو إلى انهياره من أجل استبداله بأخر أكثر قــدرة علــى التشخيص:

اهرب بالنص بعيداً، آخر الخلف،
سقطت العملة، واحتفل الخبز بالحرية.

ومن أجل هذا، وبعد أن يتيقَّن أنَّ الكلامَ يقول ويقــول ولا يصل، يتدخل عبــر اختلاط بين إصدار الأمر والتساؤل:

قفْ أيُّها الكلامُ، إنَّهم يَرِثُوْنكَ مثلَنا
مُفتَّتاً في السِّياقِ القَدِيْمِ
أوْ:
لماذا لا تنشأ العبارةُ في الحرف؟

وكلما دفع الشاعر بالكلام إلى أقصاه، ازدادت محنته، فهو لا

يصل إلى التعبير، إلا عبر المعبر عنه ذاته أي الموت!

أنا، أيها النعمُ، أشرقُ بوضوحٍ، أيْ سأموتُ

وهذه الجملة ترد في نهاية نصه "خرائط النعم" ومثلها نهاية النص الآخر (خزينة التفاح):

أما آخر نص في الديوان (المبعثرة) فهو ينتهي هكذا:

إشهديْ معي إذنْ، إنني لم أقلْ شيئاً.

وبه يفتتح الشاعر النهاية على كلام كثير مُحتملٍ، كلام يقاوم به بلاغة السكوت المتمثلة بالموت.

مع مجموعتي (نحت الدم) الصادرة عام 1994 عن دار الكنوز الأدبية — بيروت و(عذر الغائب) الصادرة عام 1997 عن دار ثقافات — كندا.. يتجسد طور آخر في تجربة الصائح، فبعد طور الوفاء للأصول والتقاليد الشعرية في (المكوث هناك) ومحاولة الانعتاق منها في (وقائع مؤجلة) بتوجه كبير نحو التجريب في مستوى اللغة وطبيعة البناء الدرامي وغرابة الصورة الشعرية وفرادتها، يستقرُّ الشكل الشعري لدى الصائح ليتجسد في منحى ينوس بين الطورين مستفيداً منهما، ومطوِّراً أيضاً وهذا الطور يمثل برأيي مرحلة النضج الشعري في تجربته.

أهمَ ملامح هذا المنحى، هو التوجه نحو الشخصي لتظهيره على غير سابق أو مثال، والنظر إلى فصول الكارثة التي عاشها، بعيني صقر، ليشكل مشهداً متماسكاً عن لا معقولية الوقائع، مشهداً يجمع بين هذا الشخصي حد الخصوصية وهذه

الكارثية حد الفجائعية الشاملة التي أورثته انتباهاً مهماً لتجربته الشخصية والنظر إلى الطفولة وهي تمثل حالة النجاة ربما الوحيدة من الكارثة، فالندوب النفسية التي لحقت بروحه، لا يمكن علاجها إلا ببرء الماضي النظيف، بتراب الأرض الأولى في الطفولة وغبار المعارك التي لا يمكن التخلص منها إلا بمياه النهر الأول، نهر التطلع لحياة لم تكن في مخيلته كما آلت إليه. هنا أيضاً تظهر تجربة المرأة بوصفها خلاصاً من هذا العبء الكبير ــ لاحظ قصائد قديم خاص، وأمي، وثلاثية الملكة وهناك ــ في مجموعة نحت الدم ــ وقصائد هامشها، وعذر الغائب وسبب للوقت من مجموعة "عذر الغائب".. صار الشكل الشعري مضموناً وصار المضمون جزءاً من سيرة اعترافية تتدخل غالباً في إعادة تشكيل الحدث الواقعي بما يمكن أن نسميه لوثة ميتافيزيقية وهنا واحدة من خصائص تجربة الصائغ في محاولة إمساكه بحياته داخل نصه.

كما يتخذ من القصائد الموجهة إلى أشخاص، أو المتضمنة الأشخاص عنصراً وموضوعاً داخل القصيدة، قناعاً آخر للتعبير عن تجربته الشخصية الشعورية إزاء تاريخ مشترك من الألم.

هنا يضع الشاعر بوصلته الشعرية، لينتهج مساره، على وفق دمج الشخصي بالجماعي لتشكيل ذاكرة متداخلة، تمثل شهادة حية على مشهد لا يكاد يستقرُّ ليجري الإخبار عنه والحكم عليه أو حتى وصفه.

سيتخذ السؤال صفة أخرى، فحين يستعينُ الشاعرُ في مواضع كثيرة ومتعدِّدة من القصائد بالاستفهام اللغوي، فهو لا يطلب إجابة بل يجعل أية إجابة مُلتبسة ومُمتنعة، وكأنَّهُ يُريد بذلك أن

ينشئ التباساً لدى القارئ نفسه:

هل الأب ينـــزفُ، أم يقذفُ، أم يدمعُ

وهو يشير إلى غيري الذي خرج على هيئة أنا؟[1])

أما قصيدة (أعني ما أرى) فهي تمثل كما أعتقد نموذجاً ملائماً لرصد ما وصلت إليه تجربة الصائح بعد خمس مجموعات شعرية فهي لا تعتمد المقطعية ولا الترقيم ولا العنوانات الفرعية، إنهـــا (نص) ينتمي إلى الشعر أكثر من انتمائه إلى (القصيدة) وحـــين نحاول إحالته إلى قصيدة النثر فإننا نجانب الصواب، ونظلم النص بوضعه في هذه التسمية. فهو شعر يتدفق، ويستغرق في تعقـــب مجرى مظلم في وصفية يشتتّ فيها الشاعر عن مركزية القصـــيدة ويسعى بإرادته إلى تدمير البؤرة وكسر البوصلة واقتياد نصه إلى مجاهل الكتابة.

هذا النص واظب الصائح على كتابته وربما بقي الوحيد مـــن بين شعراء جيله من يكتبه ويجرِّب فيه.

يقوم النص ــ أساساً ــ على محورية ضمير المتكلم العارف. إنه المتكلم المتوجه بكلامه وخطابه إلى آخرين، وقد تبدو هـــذه التقنية مؤصلة ومعهودة إلى درجة اعتيادها في كثير مـــن شـــعر الحداثة. لكن هذا الاعتياد يصح على النصوص والقصائد الـــتي تقوم عليه أصلاً.

---

1 (عبد الحميد الصائح ــ عذر الغائب.) دار ثقافات ــ كنـــدا. طبعـــة أولى 1997 قصيدة " عذر الغائب"

أما في نص الصائح ــ الطويل نسبياً ــ فلا تستمر هذه التقنية ولا تستغرق النص إلى آخره، بل يهجرها كغيرها داخل النص الذي سرعان ما يستند على بؤرة أخرى ــ إضافة إلى ضمير المتكلم ــ هي (الجملة المحورية) التي يبدأ منها النص: "هل أجبتني أيها الركض" وكلما وصل النص إلى النقطة الحرجة التي تكاد تنهيه عاد إلى البداية، إلى تلك الجملة المحورية منظماً صفوفه ومفتتحاً مسارات أخرى، وتلك برأيي من مشكلات أكثر النصوص الطويلة، ليس لدى الصائح فحسب، بل لدى أغلب الشعراء أو بالأحرى هي مشكلة النص الطويل عموماً.

ميزة أخرى لنص الصائح انه يشتغل على اللغة حتى ينشغل بها. بل يمكن رده إلى مرجعيات رموزية ولغوية لدى الشاعر نفسه، فعندما يبدأ النص هكذا:

هل أجبتني أيها الركض؟

.. .. ..

فإنك تصطدم بتجريد (الركض) هنا فهو غير متجذر في شيء ولا يفضي إلى دلالة مخصصة في الحياة كما يبدو للوهلة الأولى لكنه يمتد إلى دلالة مكتوبة وموثقة لدى الشاعر نفسه في نصوص سابقة ولهذا جاء الاستفهام الإنكاري في أول جملة بصيغة الماضي، غير أن قارئاً ما سيقول: ولماذا علي قراءة ما كتبه الشاعر لأصل إلى (الركض)؟ وهنا موضوع آخر يتعلق بالقصيدة وبالمسيرة الشعرية عموماً.

في المناورة الثانية داخل النص ــ إن صحَّت التسمية ــ يبدأ

الصائح من الفراغ المنقط ويوصل جملته بمحورها:

(.. .. ..

فهل أجبتني أيها الركضُ؟

وأنا أتلمَّس الظلالَ تحتَ النَّوافذ، وأضعُ الحنَّاءَ وأشعلُ أصابعي لا.. لأني أجمعُ أنينَ الليلِ ورشحَ المَنازل

وأقلّب تنفسي على الجمر

ألهث ما بين تصلُّب الغناء، وتساقط النجوم على بحيرة الكسل.

أتفصَّدُ كالدَّمِ، وأضعُ كفّي على بقاياي[1])

لاحظ (كثرة) الأفعال في مقطع من ثمانية أسطر، بل ورود فعل (الأنا) ثماني مرات في هذا المقطع والفعل يمثل في تجربة الصائح تعبيراً إليغورياً عن انحسار الفعل الفيزياوي، لكأنه هنا يجمع بين هاملت وماكبث، بهذا التعويض عن التأمل الذي يسبق الفعل المباشر، فجملة الصائح تنداح وتتناسل ذلك أن فعل الكتابة لديه يعادل فعل الدم: النزف، لذلك فجملته (تنفصد كالدم ولا ينفع معه أن (يضع كفّه على بقاياه).

ومع أن عنوان (النص) قائم على ثنائية الشيء وتسميته/ المرئي والمحسوس، فإن حضور اللغة وامتدادها وقسوتها خلطت الرؤيا بالكابوس، كابوس الصائح القديم/ الجديد:

1 (عذر الغائب) مصدر سابق قصيدة " أعني ما أرى"

(لاهثون.. يفتحون حرائق، يغلقون حرائق، ويرشون

المجرى بالسم، لتتدفق الأحداث كالدم،

أنهاراً تغلي

وعربات عاطلة وركاباً محنطين أتركهم كالطعنات.)

كثرة الدم في رؤيا الصائح أحالتها ـــ الرؤيا ـــ إلى كـــابوس وقيدت (الرؤية) بصورة الفاجعة واختلط (الشاهد بالمشهد) حتى تحولت ـــ الرؤية إلى رموز (تعني) عالماً لا مرئياً لا يجسده سوى الانتباه إلى حياة الأشياء بوصفها لغة أخرى (مجاورة) وحية تعيش حولنا وفينا ولا نستطيع ـــ غالباً ـــ تسميتها.

هنا لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ وجود هذا الكابوس في شـــعر الصائح خاصة في مجموعتيه (وقائع مؤجلة) و (نحت الدم) يمثـــل تجسيداً خاصاً لشعر الحرب، ولكي لا يبدو هذا الكلام عاماً، أنبه إلى أن ما جرى الترويج له في العراق على أنه شعر حـــرب، لم يكن كذلك بالمعنى الذي نفهمه عن فعل الحرب، فقـــد جـــرى الترويج للنماذج التي تستخدم ميدان المعارك مشـــهداً لفـــرش مفردات البطولة بينما البطل غائب باستمرار، وقد ظن شـــعراء مثل هذه النماذج أنَّ استبدال مفردات الحرب القديمة (السـيـف بالبندقية والفرس بالطائرة أو الدبابة) سيمنح قصائدهم حداثة ما كما ظن أحمد شوقي ومجايلوه رحمهم الله! فلم ينتبـــهوا إلى أن ساحة الحرب ليت في الميدان ولئن بدأت هناك فأنها ســـتتحول بالتدريج إلى أقصى تخوم النفس البشرية وأخطر الانهيارات هـــي التي تشهدها تلك التخوم لا المبـــاني الـــتي تقصـــفها المـــدافع

والطائرات، ومن هذا الباب نقول إن ما يمكن أن نسميه (الرؤية في الكابوس) التي كانت من سمات قصائد الصائح واحدة من ملامح عدة يمكن من خلالها قراءة الشعر العراقي المكتوب تحت دمار الحروب، قراءة غير تقليدية تقلق المفهوم التقليدي عن شعر الحرب.

الكابوس يزدهر عندما تشتدُّ النيران والدخان في الحياة، ثمة رعب راكس يتصل ببواطن الحطب والشجر والأشواك، داخل الشاعر فيحسُّ بأنه أضحى في طور القربان.

غير أن هذا الكابوس الماثل بوضوح في عموم القصائد، ينسحب في قصائد الصائح الأخيرة التي كتبها في التسعينات، عندما يذهب الشاعر إلى مدينته وذكرياته وطفولته لتشعَّ الوقائع متنزهة بحرية داخل نصه، باحتفال حياتي ينحسر عنه ضجيج اللغة وسوادها القاتم، وهو ما يظهر بوضوح في قصائد مجموعته الشعرية الأخيرة (الأرض أعلاه دمشق .. 2003) على سبيل المثال (الهروب من المدرسة) و (فقط) و (ناس من الناصرية.)

(الشاعرة) في زمن (المحظيات)

منذ نازك الملائكة التي أضحت "أيقونة" في مشهد الشعر العراقي، وفي ريادة الشعر العربي عموماً، لم يُقلق مسيرة الجوقة الذكورية ونظامَها المنضبط في الشعر العراقي صوتٌ نسويٌّ ذو قريحة صارخة تُجفل المسيرة بانعطافة ما أو تسمُها بسمة خاصة، وإنما غدا الصوتُ النسويُّ، وفي كلّ جيل شعريٍ عراقيٍ تقريباً، نوعاً من الباروكية التزيينية المضافة، وليس نفوراً طبيعياً داخل "المرحلة".

وفي عقد الثمانينات كما هو حال عقد السبعينات كانت "المرأة" جزءاً من "الملحقات" داخل كل مجموعة، كأنها حسناء القبيلة لتزيين العدد وتطرية المشهد، لا لإغناء التجربة والمساهمة في تغذية تحولاتها، ولتركن بعد رحلة قصيرة إلى مكانها التاريخي في كونها "ملهمة شعر" لا "شاعرة".

ومن بين عدد وافر من الشاعرات أو "الشواعر" المفترضات بمؤنثهنَّ السالم، وجمعهن المتكسِّر، من اللواتي ظهرنَ خلال عقد الثمانينات الشعري الذي نال في مصطلح الأجيال العراقية أكثر من تسمية عقدية "ثمانينية" أو ظرفية: "جيل الحرب" قبل أن ينقسم إلى منفى وحصار، تمثلُ سهام جبار تجربة نادرة، تنطوي على تعقيد خاص، تعقيد يعيد السؤال حول "هويتها" النمطية المعيارية ليخرجها منها، ويجعلها تحتفظ بها كصفة لا كمعيار في الوقت نفسه، لكنه سؤال يضعها في الخلاصة في عصب التجربة الحقيقية لهذا الجيل ولتاريخ الشعر العراقي خلال القرن الماضي،

كأحد الروافد الأصيلة لـــ "الجيل البدوي" وعلامـــة فارقـــة في "مرحلة" عقد الثمانينات.

وحين تقدم سهام جبار مجموعتها الشعرية الوحيدة بعنوان ذي دلالة (الشاعرة)1. فإن التأنيث هنا ينطوي على مفارقة حقيقية، فهي تقدم نفسها من خلال الشعر، دون خاصـــية "الفحولـــة" الموروثة، ولا ميزة الأنوثة الأثيرة لدى النساء. الشاعرة هنا ليست الجارية ولا "سيدة" الحريم، بل "الشاعرة" بلا نعت إضافيٍّ سوى انتسابها إلى قسوة الشعر وجحيميته وخساراته. فالشعر لعنة قادمة من خرافة، وهو ليس حتى خياراً مكتسباً، لعنة تستعدُّ الشـــاعرة أن تتحوَّلَ في مواجهتها إلى قربان، ودون أدنى تردُّد:

(عجلوا بالرجم أنا الشاعرة.)

وخلال ربع قرن عبر ثلاثة عقود متداخلة، عاشت سهام منفى داخلياً بامتياز، فهي لم تذهب مع موجـــات المنفـــى بـــأطواره المختلفة، من "سبايا" المهجرات بفعـــل القمـــع، أو "موكـــب" الملتحقات بالتباسه بعد تداعي السلطة، أو "ركب" الهاربات بعد المشهد الأخير للدكتاتور أو قبله بقليل حين انفضَّ عنهُ كلٌّ مـــا حولهُ بمن فيهنَّ "ماجداتُهُ" و"شاعراتُهُ" وحتى بناته! ولكنها بقيت في ثباتها كعزلة على جبل, وليس في كهـــف، تـــرى المشـــهد وتصرخ:

ربَّما أتتابعُ كأني سيَّارات بأمكنتها

1 سهام جبار (الشاعرة) منشورات أسفار (5) ــ طبعة أولى ــ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1995.

كأنني الأمسُ يجيءُ كلَّ يومٍ.
زرعوا بعينيَّ منظاراً وغصُّوا
عدتُ بدمي مُعلقاً بشريطٍ لاصقٍ علي فمي،
ذبحتُ النائمين وصرتُ وحدي
صارَ "وحدي" يراقبني
كلما التقيتُ ذبيحاً أسلمهُ نجاتَهُ

أكتبُ أيَّتها الطريقُ المغلقة؟
لا شيءَ يتغيَّرُ، يتغيَّرُ شيءٌ لا.
بغدادُ مُدوَّرةٌ وأنا مُدوَّرة.

تتجذَّر تجربة سهام جبار عميقاً في ترابية الشعرية العراقيـــة، الشعرية التي أنجبت في حداثتها الأولى نازك الملائكة، غير أن جميع من جئن بعد "عاشقة الليل" من الأجيال اللاحقة لم يصـــلن إلى جبل عزلتها "الشاهق في الظلام" وظللنَ يتخبَّطنَ في طرق أخرى، لكن سهام ستجد الطريق إلى عزلة نازك، فالنزعـــة التشـــاؤمية واحدة من السمات المشتركة بين " عاشقة الليـــل" والشـــاعرة، وكذلك القلق الوجودي، مع فارقٍ جذري يتمثل في كون سهام تبدو في مسيرها أكثر جرأة وتجرؤاً، تجربة ونصاً. ذلك أنَّ نازك بقيت محافظة في نصَّها أن لم نقل ارتدادية، وذات تجربة حياتيـــة غامضة تميزت بالعزلة كخيار وجودي، وليس مجرد اعتزالٍ طارئ أو متقصَّد.

وحين تقترب سهام من حسِّ التشاؤم لدى نازك، فإنهُ لا يعني

هنا التقرُّب التوسلي، وإنما اقتراب تفاعلي إنساني طبيعي، ذلك أن تشاؤم سهام هنا، معطى ومبني في الوقت نفسه، فهو قادم من إحساس أزليّ بالقهر والفناء والزوال، في مقابل بنيان متفاعل ومتتابع لإرث لا يُضاهى في تعزيز ذلك الإحساس، قادم من جحيمية الوقائع التي مر بها العراق من حروب وحصارات وكوارث متعددة الأنساق والتجليات:

(الحربُ تلدُ
والأمهاتُ يُربينَ
أو:
لا آخذُ بيتي إلى البلادِ
الهواءُ يحملهُ عني
بينما البلادُ على أقدامِها تسيرُ
في كلِّ أرض.)

وإذا كانت الأهمية الاستثنائية الأساسية لنازك تمثلت في كونها جمعت بين وعي الريادة وممارستها، في المجالين الكتابيين: النصي والنقدي، فأنَّ سهام جابر، أكثر الشاعرات اللواتي جئنَ بعدَ نازك استشعاراً لهذه الأهمِّيَة حين جمعت بين البحث الأكاديمي الأدبيِّ وممارسة النص، رسالتها عن "الزمن في الشعر العربي المعاصر" وعملها أستاذةً للأدب الحديث في كلية الآداب بجامعة بغداد.

تلخص تجربة سهام جبار تفوُّقاً مُزدوجاً فهو تفوُّق على أصل جنسها عبر رفض آلياتها التقليدية في الحضور الجنساني داخل

الأدب أولاً، وهي متفوقة تالياً داخل جنسها في كونها تمثلت تجربة الأنثى وجودياً وكيانياً وتعبيرياً، وإحساساً بالمغايرة الكيانية لا بالتغاير الجنساني.

من هنا سنجد أنَّ شعر سهام، شعرٌ مُركَّب، ذو صياغات معقدة، ليست انسيابية مرنة كما اعتدنا قراءته في شعر "النساء".. لكن وبعيداً عن الأنوثة الأدبية أو الخطابية، أليست المرأة ككيان شعوري وبايولوجي أكثر تعقيداً وتركيباً من تلك التعبيرات المنسابة؟

وفي الخلاصة من يُعرِّفُ الآخر؟ الشعر تعريف للجنس أم العكس؟ وقبل ذلك هل الشعر نفسه اسم للجنس أم للنوع؟

في الثقافة العربية يبدو الشعر نشاطاً ذكورياً قائماً على معيارية الفحولة كطغيان لنسق ذكوري مهيمن في تلك الثقافة، لكنه بدا في وقت لاحق مائلاً نحو راديكالية مضادَّة، وذلك عندما بدأت الأنوثة تثأر من ذلك الإرث الاستبدادي وتستفيدُ من نسقها الموروث في تاريخ الأضحية لخلق مساحة خاصة لها داخل الأدب، مساحة تماثلُ "الغيتو" تختزل به حريةً مفترضة، لذلك فإنَّ "الأدب النسوي" بهذا المعنى هو صناعة أنثوية تمايزية تغايرية، وليس تمييزاً ذكورياً يشبه "العزل الأدبي" رداً على طغيان ذكوري اجتماعي فتّاك، كما يجري الترويج له.

سهام جبار بهذا المعنى أوضح نموذج للتعبير عن "الجيل البدوي" الجيل الهائم خارج الأصول المنمطة، الذي يخرج من تعريف (العَقد العُشري) والجماعة القبلية والحزبية، وكذلك "

النمطية الجنسية" من بين كل قريناها وبهذا المعنى فهي شـاعرة النوع المتفوق، لا شاعرة الجنس المسبق:

(الشَّاعرةُ تنأى مُبتلةً
تَعودُ بالعلمِ الطفوليّ
إلى أناشيدَ هُناكَ
كانتْ تسبقني إلى الهزيمةِ بعقدينِ من السَّنوات
عشرين عاماً بين الوطنِ وردَّاته
أخذني بمركبتِهِ إلى فضاءِ الأشباح
وأنا أغنِّي نَشيدي)

إنه شعور الاختلاف لا الاختلال بمعنى أن الاختلاف الجنساني طبيعة وليس معياراً أو ترجيحاً نوعياً، فنحن نتحدَّث عن الجنس بوصفه هوية بايولوجية، وليس امتيازاً ولا نكوصاً في النمـوذج، إنه اختلاف عضوي وليس ثقافياً، أما الاختلاف " الثقافي" فهو مؤسس بالتجربة، وليس موروثاً بالطبيعة.

وإذا كان أصل العلاقة بين الشاعر وقصيدته في ثقافة الإلهـام العربي يقوم على حالة الإغواء والتجاذب الخفيِّ بـين الشـاعر والشيطان، فأنَّ الأمرَ هنا سيبدو وكأنهُ يتعلَّقُ عن ولادة القصيدة من حالة سفاح ذكوري! بل أن الشاعر العربي القديم كان يبالغ في تبيان "ذكورة" شيطانه لينال من خصمه، بأن ينسبَ لنفسـه الذكورة الشيطانية المضاعفة ليؤكد فحولته الشعرية. يقول أبـو النجم العجلي:

أني وكلُّ شاعرٍ من البَشَرْ

شَيطانُهُ أنثى وَشَيطانِيْ بَشَرْ.

والعجلي هو أشهر "راجز" في التراث العربي، وقد يكون لذلك دلالة إذ تفرق كتب النقد الأدبي القديمة بين "الشاعر الفحل" و"الراجز" الذي تجعله أقلّ رتبة.

ويمضي "راجز" آخر إلى التفاخر المزدوج بالفحولة والكبر معاً:

(إني وإنْ كنتُ صغيرَ السنِّ فإنَّ شيطاني كبيرُ الجنَّ.1)

وبعيداً عن "التراجز" الذكوري خلال " فترات" الحروب، و"التغنُّج" الأنثوي على امتداد "الحقبة" مضت سهام في طريق "جحيم الخلود" فكان منفاها مركباً، رغم أنها لم تعش المنفى بمعناه الكلاسيكي / الجغرافي، أما الآخريات مُضيِّفات السعادة فقد خلدنَ إلى فردوس الوليمة ومداعبة المدعوين إلى حفلة كاذبة.

انسحبت هي من مسرح الدمى، وتركت خيوط اللعبة لقدر الشعر نفسه، وليس لسواه:

(دوْ بوفوار ونسوةٌ كثيرات

عبرنَ على خيوطهنَّ

1 للاستزادة في هذا الموضوع، مراجعة كتاب ثمار القلوب في المضاف والمنسوب فثمة الكثير من الأدب المكشوف الذي يعبر عن التفاخر بفحولة الشياطين الشعرية.

خارجَ مَسرحِ الدُّمى.)

بينما كان الشعر لدى النساء الآخريات محفلاً اجتماعياً للوجاهة، فهو لدى" الشاعرة" حقل حياة، تدْرُسُهُ وتدرِّسُهُ وتكتبُهُ، لا تتكسَّبُ به ولا تتقرَّبُ به لسلطان ولا تتزيَّنُ به أو تتزيّاً في محفل متنكّرَ، وإنما تعيش به وله وعليه وفيه.

لذلك نجد صعوبة في نصِّها صعوبة لا تناسب الأنوثة الجنسانية، لكأنها متمرِّدة حتى على جنسها، سهام التي كانت تجري بخفة في كلية الآداب خلال الثمانينات، لم تتبد بالخفة ذاتها في ملكوت الشعر، ولا تغنجت قصائدها، وإنما تتدفَّق كصيحة ممتدَّة:

(كلُّ نوالٍ زوجةٌ ويرثُها مختونٌ.

وأناِ غائرةَ في الشبك أتلفَّتُ، ستتهمني، وأبي والصمُّون يتسرمدان، وصعدنا إلي الفرن، خَلَقَت النارُ أبالسيَ وصنعَ أبي النورَ.. فرِّقوا النورَ يا موزعيَ الشرف، لا الطمُ ولا أخبئ إلا ضحكتي حين يَحجُبُ السوادُ عاشورَاءهُ، وتحمرُّ الجلودُ، أدلق العذريات في الميزان، ترن معادنُ الصلاة والورقُ تبقع.

كلُّ شيء بالاتفاق والحدائقُ.. سوفَ تَليق.

كلُّ يوسف صيرفي تقيسُ نظاراته الخيالَ رأيتُ عينيه تطفران الموانعَ، ففقأتُ بقلمي هذا فخرَهما وعدتُ إلي الخسارة َبرضاَ. المكان وحده يبدِّلُ الجلدَ، يقيسهُ الواقعيونَ، والأخبارُ تعلمنا الحقيقَةَ.[1])

[1] سهام جبار: الشاعرة ـــ مصدر سابق، قصيدة " حدائق الخميس"

ديوانها الوحيد المطبوع إلى الآن من عدد من المخطوطات أفلت في مناسبة غريبة، لم يصدر عن "سلسلة الحرب" ولا سلسلة ضد الحصار، ولا سلسلة طبع على نفقة "عدي صدام حسين" إنه نوع من الاستحقاق الطبيعي المتأخر لشاعرة لم تزاحم أحداً في الحفلة. ولم تنظم إلى حشد الحريم الثقافي أو جواري القصر، ومضيفات المهرجانات، داخل العراق وخارجه، من مهرجان الأمة إلى المهرجانات الأممية.

"الشاعرة" عنوان لافت لمجموعة وحيدة صدرت حتى الآن لسهام جبار من بين عدد من المخطوطات، فبينما لا تكفي النعوت الإضافية لتوصيف امرأة تقرض شعراً أعزل في بلد كل ما فيه مسلح بالغرائز المختلفة، تقدم سهام جبار خلاصة إجابة لسؤال يتعلق بكيفية صيرورة "الشاعرة" في زمن الجواري والمحظيات، لتنجو من صالونات السجاجيد الحمراء.

وحقاً، ففي الزمن الذي كتب فيه على "الرجال ركوب الخيول وعلى الغانيات جرُّ الذيول" كان ثمة طريقان: سجاجيد حمراء، أو نعوش تمضي إلى مصيرها.فأيَّ طريق سلكته الشاعرة:

(الشاعرة أتت..

هلْ يكفي ما حلَّ ليتخلفَ هنا عن هُناك

والسياسة عن إدارة الكعبة

كيف يمنعُ الناسُ أنفسهم عن النهر

إن دجلةَ في مكانهِ يراودُ كلَّ واحدة على طريقتها.)

مرجعيات الرفض

اتجه شعراء الثمانينات في العراق، خاصة بعد النصف الثاني منها، وتحت تأثير الحرب وقسوتها، وبفعل القمع الشامل، إلى حماية نصوصهم من خطر خارجي، عبر تلغيزها وتلغيهما في الآن نفسه، وكأنها تنطوي على أرواحهم وأجسادهم المهددة، هي الأخرى، بخطر أوضح. لكن ذلك لا يعني بالتأكيد أن الجميع، أو الكثير منهم، نجحوا تماماً في تضمين أرواحهم وأجسادهم، عبر الحواس والوجدان، في هذه النصوص. بل أن هناك من تطرّف في هذا المضي ليحيل نصه إلى ترميزات متناسلة لا تفضي إلى روح ولا تسفر عن جسد للمرموز له بالأقنعة، أو الاستعارات، والكنايات وسواها من فنون البلاغة المتخفية والتي تركزت بشكل أساسي في الموروث الديني، والرمز الأسطوري، والوقائع التاريخية. وهي إضافة إلى كونها أقنعة فإنها تعبِّر عن موقف إزاء واقع قاس ومتربص يستدعي الاحتراس في التعاطي معه.

مجموعة صلاح حسن (المحذوف في عدم اتضاح العبارة)[1] تمثل أحد النماذج لهذه الظاهرة التي تستنجد بالأسطوري والديني لتحليلُ الواقع، لكنها قد تسقط بتعبيراتها، في البئر الأولى، الأسطورية أو الدينية نفسها، ولا تتقدَّم ـــ على المستوى الفني ـــ إلى خلق واقع ثالث.

1 "المحذوف في عدم اتضاح العبارة" مصدر سابق.

تمثل المجموعة عملاً شعرياً واحداً يتألف من أربعة أقسام ويعتمد تقنيات النص المفتوح أو اللا قصيدة، حيث يشكّل القول من عدة دخولات معرفية ويومية وتخييلية، وبهذا فهو ينتسب إلى تجربة الكتابة المغامرة في شعر الثمانينات، والتي لا تعني بالضرورة، أن جميع من اشتغل في مختبراتها استطاع الظفر بعناصرها.

القسم الأول الذي حملت المجموعة عنوانه (المحذوف في عدم اتضاح العبارة) يبدأ من صورة الأم في نصب الحرية لـ(جواد سليم) "هل تذكرنا بجدارية فائق حسن في قصيدة سعدي يوسف؟" ويمتدُّ نصُّ صلاح حسن ليقدِّم صورة أخرى، هي صورة الجنود في الجبهة، ويتعرض بشيء من التشفير اللغوي، إلى أسماء أصدقاء قتلوا وآخرين سجنوا، وسواهم اختفوا وفقدوا:

(لا البائعُ المتجوِّلُ يُفكِّرُ بتصحيحِ أسمي، يحدثُ أنْ تَكونَ الهمزةُ على كرسيٍّ وأكونُ أنَا مَيِّتاً في الألفِ الثالثة من "الحراب" الأخيرة التي وقعت قبل أن ينضج الماء في الغَيم والبحر في الوقعة والثور في برجه...)

ثمة مخاتلة مزدوجة في هذا المقطع: أدائية ومضمونية. فإذا كان الشاعر يحاول إيجاد نوع من الانحراف في طبيعة مسار الجملة: "البائع المتجول" وما بعدها من مفارقة توهم بالقطع، فإنه يصحبها بمخاتلة مضمونية تتمثل في الاستفادة من إمكانية اللغة على المراوغة، بل حتى إمكانية المفردة "الحراب" وألفها التي يموت فيها الشاعر وليس في الحرب التي كانت قائمة عندما كتب القصيدة! وهي ليست دليلاً وحيداً على شيوع المخاتلة المزدوجة

في هذه المجموعة. ويمثل القسم الأول من المجموعة الذروة التي يسعى الشاعر إلى الوصول إليها في الأقسام التالية، لكن دون جدوى، بل أن القسم الثاني يمثل الهبوط المباشر لهذه الذروة. ففي هذا القسم "المحذوف ثانياً" يحاول صلاح حسن الاستفادة من الموروث الديني برموزه وأحياناً حتى بلغته، لكنه يقعُ، كشأن كثير من الشعر الذي يحيل إلى وقائع خارجية، يقعُ تحت هيمنة المرجع نفسه بما يثقل النص بإشارات معرفية كان ممكناً تضمين روحها دون الذهاب المتقصد إليها:

(فليكن ما تسأل عنه الثالث الذي صار عاشراً، والمخلد في غيابه كلما صاح ديك، لست ساخطاً ولا حزيناً فما معنى (الاثنينية) في قولك: كان الأمي يرى لآدم بين الطين والماء...)

يستمر الموروث الديني بإحالاته في القسم الثالث (اسمي وأنا غني عنه) لتتضح الإفادة من الحروفية والأعداد وحساب الجمل في تلغيز نصه، أو هكذا أراد الشاعر، لكنها في الحقيقة تشير بهذا التعسف في استثمارها إلى أن هذه المحاولات كانت غائية ربما لإظهار مثاقفة تعمَّدها الشاعر.

(7هـ: ذرية في البراري ومقاصل من أجله ولا تسألوني كيف تدخل العين في العبارة كلما اسودَّ حرف البكاء في نسل اللغة المبيضة وأنا مثلكم ولأجل هذا جعالة لكل الشيوخ إن هم أرخوا السابع مني.. لهم رايتي ويد...)

وكذا الحال في محاولة توظيف الرمز الأسطوري في القسم الرابع "رماد المسلة" إذ يبقى الواقع أشبه بمقطوعات منفصلة

داخل النص القائم على استعادة الأسـطوري، بخطابيتـه، إلى اليومي، فيبقى الأسطوري مذكّراً بنفسه، ويكتفي الشاعر بتذكره في النص:

(لا بابلَ.. لا عشتارَ الجميلةَ المباحةَ، لا آلهةَ مُرحبين، هـذه أرضُ الكفار يا سادة قريش مسخهم الله أصناماً..).

صلاح حسن في مجموعته الأولى يختار شكلاً فنياً واحداً، هو السرد ولكنه يخسر الممكنات التي يتيحها التعدُّد والتنوع، ومـع هذا فهو ينجح في أماكن عدة ـــ خاصـة في القسـمين الأول والثالث في خلق صور مكثفة وفيها يقول: (من هـذا الكـلام أصوغ تفاحة، في الخريف القادم ربما سأموت بـلا ذكريـات، أغادر البيت وأتلفت في الهواء..)

وفي مجمل أقسام الكتاب يلجأ إلى تـدوينات مـن اليـومي والتاريخي والأسطوري، لكن كل هذه المفردات بما تجمعه مـن مادة حية، بقيت في حدود كونها خلطة لم تخرج من حـدودها كوحدات مغلقة إلى وحدة عضوية متصلة داخل النص، عدا عن ذلك فإنها تصرح، إضافة إلى ظواهر أخرى في المجموعة، بتأثرات واضحة بنصوص منجزة في هذا السياق.

وإذا كان صلاح حسن قد حاول إخفاء عبارته في النص بفعل الوقاية من القمع، فإن المحذوف في نصه مفسر بنفسه:

(ثمة شيء لا يمكن أن أسميه وأقول ما يحذف عادة كمن يرى الصوت قبل سماعه)

هروب الشعر من صورته التذكارية إلى رسمه البدائي.

مع مجموعتي ناصر مؤنس "هـزائم" و"تعاويـذ لـلأرواح الخربة"[1] تنعطف الكتابة بعيداً عن الكلام والمتداول الشفاهي لتتجه إلى مراجعة ذاتها، وتحلُّ في نفسها، معلنة عن كتابة داخل الكتابة، لتصبح هذه المراجعة أو هذا الحلول، وسيلة وغايـة في الدرجـة ذاتها. إذ يحاول ناصر مؤنس عبـر القصيدة أن يشكل الجسـد صورةً ومعنى: جسد القصيدة والجسد بذاته، محقّقاً بذلك شـعراً مرئياً ومزدوج الحضور لا بتشكيله المألوف فحسب بل وبشكله اللا مألوف أيضاً، يصبح شكل القصيدة أو جسدها تعبيراً آخـر عن مضمون أو روح خفية تسعى إلى التحقق عبر الكتابة.

لا يمكن وصف مقترح ناصر مؤنس بأنه مغامرة شـكلية أو تجريب حرٌّ وحسب، لأن في ذلك اختزالاً حكميـاً إزاء هـذه التجربة، فهي بالفعل تجربة تسعى إلى التأسيس بل إنهـا تنطلـقُ أساساً من منمقات كبرى نجد بوادرها وجـذورها سـواء في كتابات المتصوِّفة أو في التراث الحروفي الإسـلامي، مسـتفيدة، كذلك، من نـزعات السـوريالية، والتشـكيلات البصـرية، بأشكال شعرية، تجمع بين حداثة التجريب وأصالته.

على أن هذا الانهمام الشكلي لا يأتي على حساب الانشغال بالمحتوى، بل يسهم في إنجاز هذا المحتوى ويحتم بإنشائه بما يقترحه من هوية صورية للحرف خارج كونه مجرد أداة توصيلية، يجرب كشف طاقات الحرف الكامنة، في تشكلاته المتعددة وفيما طـرأ

---

1 ناصر مؤنس "هزائم" و"تعاويذ للأرواح الخربة" دار مخطوطات هولندا طبعة أولى. 1996

عليه من مؤثرات على وفق سياق وجوده في المحتوى، متمدِّداً في مساحة واسعة من الصفحة أو منكفئاً على نفسه أو منحرفاً عن أبجديته، منعزلاً أو متصلاً بجاره، وكذلك على وفق موقعه في إنجاز الشكل.

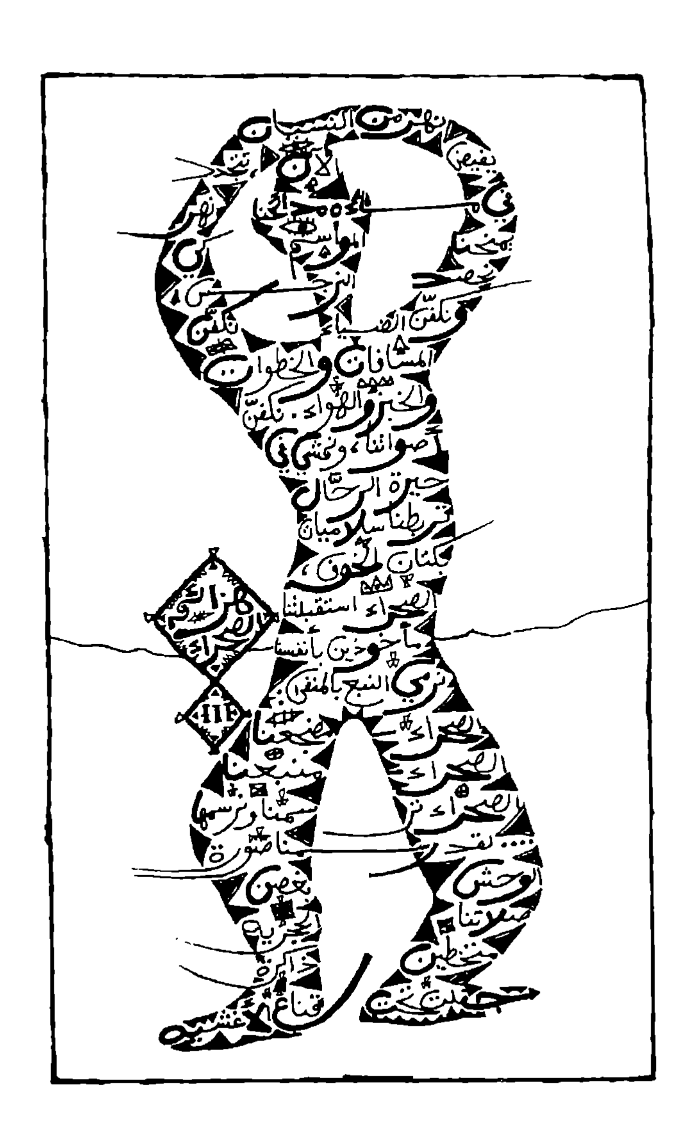
يقدم ناصر مؤنس عبر كتابيه، نموذجاً حياً للكتاب الشعري المشغول بعناية وحرفة شاملة، تبدأ من شكل العنوان على الغلاف، الذي صممه الشاعر، إلى آخر كلمة على الغلاف الأخير الذي يشكل نموذجاً لأحد الأشكال الداخلية في الكتاب. كل ما في الكتاب من شغل الشاعر، لا أثر للتكنولوجيا أو حروف الكومبيوتر، رغم أننا نعيش هذا العصر بتطرف وإفراط وتفريط، ليس ثمة صف آلي للحروف، رغم أننا كدنا ننسى روائح الحبر في الحروف القديمة بل فضاءات مشحونة بانفعالات اليد لحظة التدوين، لكأن ناصراً يريد إعادة الاعتبار الإنساني للشعر الضائع في اجتهادات الآلة وضروراتها.ومن هنا يذهب إلى الاستفادة من روح المخطوطات لكأن كتابه مخطوطة على القارىء أن يجتهد في تحقيقها وبهذا المعنى فهي تجربة غير معزولة عن تجارب سابقة في مقاربة الشعر من التشكيل، والحروف من الخطوط، تجارب تمتد إلى كتابات المتصوفة وتتصل بتجارب حديثة لدى محمد سعيد الصكار، وعمران القيسي. لكن ما يميز تجربة ناصر، أنها لا تنحاز إلى تقنيات الحرف وجمالياته المجردة ولا يتقصد إنجاز شكل عبر تجربته، بل يوظف ما يتاح له من عناصر فنية لصياغة خطاب فني لا ينقطع عن مبناه الجمالي.تبقى افتراضاتنا هذه في حدود الاحتمالية، طالما أن كتابة ناصر تستعصي على النقل من شكلها، ولذلك فإن استشهادنا بمقاطع من الكتابة لا يشبه حتى إظهار النيكاتيف لصورة ما، أو

كمن يقتطعُ جانباً من تلك الصورة ويطلب منا التعرُّفَ على كامل الصورة، ومع هذا فإن كتابة ناصر لا تخلو حتى بإيرادها المنقوص من جمالية وشاعرية واضحة:

(كَمْ مَوتاً في ثيابي وَكَمْ حرقةً إليها أهفو كي توقظَ قلبي الشهيدَ، وتنشدَ الصليلَ وتمحو القدّاسَ، وأنا لا أزال أختارُ الصاريةَ، وها أنا أصرخُ: أنتَ أيها المجدُ قناعي، أنت رنيني وأنت ميراثي، أنا من سيقامرُ ويُحصي مهازلَ غيرَ مُنتظرة، أشيِّعُ الهزائمَ بحراً فوقَ خشبة، ولستُ أخشى المناجل لستُ أخشى الهزائم لست أخشى الجهات)

هذا الشكل الكتابي غير المعهود أو النادر تحديداً، سيترك أكثر من أثر وأكثر من علامة، وسوف يستهوي بعضاً من مجايليه، وحتى سابقيهم، لاستثمار هذا الشكل في كتاباتهم اللاحقة التي أما كانت تحاول التخفي خلف ممكنات هذا الشكل للتخلص من الرقابة كما هي النصوص التي كتبت داخل العراق ومن بينها قصيدة صلاح حسن المحذوف في عدم اتضاح العبارة راجع ص 36، أو لتدعيم النص الطويل بما يجعله، متعدد الأشكال كما لدى عدنان الصائغ في (نشيد أورك) راجع ص 28، وهي أكثر اتضاحاً من قصيدة صلاح حسن في قوة حضور الشكل البصري للكتابة بحروفيته ومساحات التناقض داخله. وسيجد من يرى فيه بدعة سرعان ما تصل إلى نهايات معروفة، وثمة من سيجد فيه نزعة فردية غير متأصلة وسيجد من يرفضه إجمالاً وقد يحكم عليه بأحكام قاسية أقلها وصفه بالتخريب.لكن كتابة كهذه لا ينبغي النظر إليها بمعزل عن أفقها الذي تسعى إليه ومشكلتها التي تنطلق منها: الحرية!.

ناصر مؤنس نمـــوذج 3 هزائم ص 28



هذا الشكل الكتابي يؤكد على الحرية الغائبة ويذكر بها، ففي حين ينشدها في تعدد المقترحات الكتابية، فإن هذه المقترحات تصبح في الوقت ذاته مأوى للحرية وملجأ لها.

إن الشكل هنا بناء محكم ودقيق لحماية الذات وحريتها من عبودية الآخرين لكنها حماية تستعبد الذات أيضاً! وهنا المفارقة، فالحرية التي يريد الشاعر تحيتها في أناشيده هي حرية خائفة ومهدَّدة، ولذا فهي تأوي إلى الذات، وتلمح إلى نفسها من النوافذ، إنها حرية معتقلة! ومن أجل هذا فهي تتجه إلى صيغ التعاويذ والرقى والسحر والمخلوقات التي تشبه كتابة سومرية فقط لتحافظ على امتدادها.

يقول ناصر مؤنس في "هزائم الصحراء":

(على ماذا نُراهنُ؟ زَنابقُ ليستْ لنا، صهيلٌ ليس لنا، على ماذا؟ حينَ تكونُ الجذورُ خوفاً وقيداً جديداً إذنْ فلنكنْ طُرقاً كاذبة وأقفالاً تخونُ، فلنكنْ هيكلاً من طينٍ وطاحون هواء فلنكن من نكون).

تفيدُنا الإشارة التي ترد في بداية كل كتاب حيث كتبت التعاويذ عام 1984 والهزائم 1986 وكلاهما في بغداد، ستفيدنا في تأكيد تلازم الواقعة/ النص في هذين العملين المحكومين بشرط التاريخ والمكان، ليمثلا شاهداً وشهادة لعصر ذي وقائع قلقة حقاً كهذه القاف التي تنفرُّ في الجملة ذاتها!

"الغجري" المحارب وظلاله "البدوية"!

عندما يصف نصيف الناصري نفسه (بالغجري) في إحدى قصائد ديوانه (أرض خضراء مثل أبواب السنة[1]) فإنه يقدم ذلك الوصف في سياق فني من أجل التعبير عن طبيعة القصيدة لديه، قصيدة مشاكسة، مثيرة، ملونة لا تعرف حدوداً بينها وبين أية قصيدة أخرى، أو أية كتابة أخرى.

لكنه وهو الذي اختار لنفسه نموذج "الغجري" للافتراق داخل مشهد "الجيل البدوي" فهو في الواقع لا يبتعد كثيراً عن مجمل المشهد، حتى وهو يضع على رأسه عصابة حمراء ويمشي عاري النصف الأعلى، وهو كذلك، لا يستطيع الفكاك لا من نموذجه الجماعي " البدوي" ولا من نموذجه الشخصي "الغجري" حتى حين يلبس قصائده أحياناً ربطة عنق ويجلسهما ـــ باسترخاء ـــ في مكان لامع ويجبرنا على التعامل معهما بجدية ورزانة حقيقيتين. فذلك مما يصعب تسويغه مع صدوره عن غجري تليد، فقصيدة الناصري عندما تظهر بمظهر غير "الغجري" فهي ليست مشاكسة لا بالمعنى المعروف عن المشاكسة عموماً ولا بالمعنى الذي عرفت به قصائد الناصري نفسه عموماً، غير أن هذا لا يمنع من وجود مشاكسة ضامرة ـــ إنْ جاز التعبير ـــ في قصيدتيه المنشورتين في (جريدة المنتدى العراقي – دمشق، "العدد الثالث" شباط 1997) اللتين تنطويان على مفارقات

---

1 نصيف الناصري (أرض خضراء مثل أبواب السنة) المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1996.

داخلية باطنة، بعد أن كانت قصيدته ذات مفارقة جارحة ولغة كوميدية سوداء.

انه يكتبُ هُنا قصيدة فعلاً لكنها ليست قصيدة الومضة ولا قصيدة اللعبة الخفيَّة للكلمات بل تتماسك قصيدته بدءاً ومنتهى، وإن تخللتها بعض الزوائد في ما بين البداية والنهاية.

تبدأ قصيدة (الحياة سنبلة) هكذا:

(ما منْ فجرٍ، ما منْ أملٍ)

وتنتهي:

(الحياةُ سنبلةٌ فارغةٌ)

إنها قصيدة التأمُّل إذن، من الفجر إلى فراغ السنبلة من النفي اللغوي المركب، إلى تعريف الحياة بحاملٍ سلبي، وإذا كان نصُّ الصائح يحتفي باللغة حدَّ الذهاب إلى الكَلام أحياناً، فإن الناصري يتخلى ـــ بوعي ـــ عن ملاحقة اللغة ويذهب إلى ممرٍّ آخر حيث التجربة القاسية مع الموت.

على أن هذا لم يعصم القصيدتين من التجريد أو الصور غير العضوية داخلهما:

"السنبلةُ وحدَها تعرفُ كلامَ الأنهار"

"موتُنا العطريُّ يتسكَّعُ فوقَ مدافنِ ليلِ العالم"

"أمحها في الكأسِ/ القبلاتِ العميقةَ المطوَّقةَ بالأنفاس المنمحية".

"لا شيءَ يصعدُ في الثلج لا العظمُ/ لا الحجر".

أو الوقوع أحياناً في الاستعارات الجاهزة من قبيل: "صمت

القبور/ ضروع الصيف/ النوافذ الذهبية/ نار الرغبة".

قصيدتا الناصري، تقومان على استثمار ضمير الجماعة، وهو ما اقترن بالقصائد والنصوص الطويلة لدى أغلب شعراء الثمانينات في العراق، أما الناصري فيختار شيئاً آخر هذه المرة، إذ يفرغ ضمير الجماعة من ضجيجه المرافق عادة للنفس الطويل، ليقدم قصائد هادئة تقوم على الصورة الهادئة ولا تهتمُّ كثيراً بالصورة البلاغية عالية النبرة، جملتهُ تستفيدُ من استرخاء الجملة المترجمة الوافدة دون أن تتخلى عن جوانية الجملة العربية المؤصلة.

هاتان القصيدتان المكتوبتان بعد ديوان الشاعر الأول المطبوع " أرض خضراء مثل أبواب السنة – المؤسسة العربية للدراسات – بيروت 1996 وبعد عدة مخطوطات تجريبية، مثلتا برأيي مفصلاً آخر في تجربة الشاعر القلقة على الدوام والباحثة عن أمكنتها المؤقتة غجرية كصاحبها، حيث محاولة الانتقال بين مقترحات تعبيرية متعددة لكتابة النص، وهي سمة تبرز لدى العديد من شعراء جيله ممن خرجوا من الكابوس الطويل ليتعرفوا على أجسادهم ويكتبوا حياتهم بصياغات أكثر حرية وتنوعاً!. لكن نص الناصري في هذا الانتقال هو "الغجري الأكبر" تجربة ونصاً وهو تجسيد مركب لطبيعة شخصيته، وتمثيل لروح البدوي التي تسكنه، إذ ثمة غارات، والتقاطات سريعة وتحرك بخفة وتحول بلا توقيتات في المزاج والتوجه، وعلى الصعيد النصي.

فالفسيفساء الشعرية للكثير من نصوص الناصري تصلح أن تكون نموذجاً، للتدليل على قدرة نصه على الترحيب بنصوص

الآخرين داخله، إنه لا يخفي مصادرهُ الشعرية، بل يقدِّم مقترحه للنص الوافد الذي يدخل بيته ولا يخرج منه، إلا بملامح جديدة، لا يمكن مع تجربة الناصري التمسك بفولكلور "السرقة الشعرية" ولا بمفهوم "التناص" ولا حتى وقوع الحافر على الحافر. فعندما تجد داخل نص الناصري نصاً أو مقطعاً من نص لشاعر آخر يصرخ أعيدوني إلى مكاني، ولو حرَّرت هذا النصَّ فعلاً ستجد مكانه حزيناً داخل قصيدة الناصري، وفي الوقت نفسه لن يعرف طريق العودة من حيث أتى ولن يعرف مكانه في قصائد الآخرين! إنها فسيفساء تتداخل فيها المرجعيات، فلا حدود لديه بين شاعر فرنسي أو أنكلو سكسوني أو حتى لاتيني، فهو "غجري" حتى في الإغارة على سكونية الجملة الشعرية لدى الشعراء وقابليتها على الانتهاك، والدخول في طاعة النص الجديد، ستجد جملة من سان جون بيرس وهي تسخر من نفسها في قصيدة للناصري، وأخرى من ميشيل ديغي وثالثة من إيف بونفوا، وينتقل إلى أميركا اللاتينية ليداعب أوكتافيو باث بحريته المشروطة في أمكنة أخرى، ويحضر فيليب لاركن، وألن غينسبرغ في حدائق يعبث بها الناصري بدراجته وصوت داخل حسن أو سعدي الحلي يصدح في مقدمتها، هكذا فهو "نصيف بن ثجيل بن عاجلٍ بن رجي.." إلى أخر السلالة التي لا يتردَّد عن إيرادها مستفهماً بخبث "الغجري" عن صلته بها.

قدرة نصيف على استيعاب نصوص الآخرين، تماثل قدرته على إنكار سلالته باستمرار، وهي سمة له وليست مأخذاً عليه كما أعتقد، أنها سمة لا تصلح إلا له، ولو كانت لسواه، لما

كانت ستبدو كذلك، قد يبدو مهماً التذكير بأنه صاحب الكولاجات الشعرية، منذ أوائل الثمانينات، تأثراً بالمدارس الشعرية أو عبثاً بتقليدية الذائقة الشعرية السائدة، لنتذكر أنه في أكثر من مناسبة وكنت شاهد عيان عليها، كان يعيد نسخ قصيدة "أنا باز" لسان جون بيرس أو هذا هو "اسمي لأدونيس" ويعرض كل منهما على نقاد وشعراء مهتمين بالآداب "العربية والأجنبية" ويطلب آراءهم على أنها قصائده فيحصل منهم على النصح اللازم لشاعر جديد. بل إنه في واحدة من أقصى تعبيرات السخرية قدم بنوع من التهكُّم قصيدة مخطوطة لشاعرها الأصلي على أنها قصيدة له، فما كان من ذلك الشاعر وهو "سامي مهدي" إلا أن كتب بعد مرور مدة على تلك الحادثة، مقالاً عن تأثر الآخرين به تحت عنوان "إنهم يسرقون القصائد" فأورد نماذج لكل من عدنان الصائغ ورعد عبد القادر، ولم يشر لاسم الناصري ولا لسخريته لكنه اكتفي بوصفه: أحدهم.

وسط هذه النصوص الوافدة، أو بالأحرى المستنبتة في أرضٍ الناصري الشعرية المفتوحة من كلِّ الجهات، نجد بناء واضحاً وموضوعاً لا تكاد تنفصل عنه هذه الجمل، يصبح المبنى صورة المعنى فعلاً.

(كافافي الذي كان يتسكع مثلي في شوارع عمان حياني وقرأ لي قصيدته (المدينة) قلت: في كل المدن يسطع الخراب القديم للإنسان.

آه يا رفائيل البرتي

لماذا لا تبدو غاباتك الضائعة شبيهة بإخفاقاتنا؟

ينبغي أن أحيي ستار كاووش وهو في غرفته المليئة بالسيارات ورجال المرور، يرسم صورة لسلفادور دالي بشاربه الشبيه بشارب ميشيل عفلق.

ينبغي أن أحييك يا إبراهيم البهرزي وأنت تقرأ قصائدك للصعاليك والأطفال والأشجار المثمرة.

ينبغي أن أحيي أحمد يعقوب وصديقته وهما يطاردان الحمام فوق جدارية فائق حسن.

ينبغي أن أحييك يا حسب الشيخ جعفر وأنت تصرع أسداً هصورا عند منعطف في شارع (السعدون)

ينبغي أن أحييك يا كمال سبتي وأنت تتعرض لصليات متقطعة من رشاشة فمي.

ينبغي أن أحييك يا ماجد السامرائي وأنت لم تنشر لي قصيدة في جريدة الجمهورية من عام 1980، وحتى عام 1993 بحجة أنني حمار وليس شاعراً.

ينبغي أن أحييك يا كزار حنتوش لأن قلامات أظافرك أكثر بريقا من شعر الحرب.

ينبغي أن أحيي جان دمو وحسن النواب لأنهما يلجآن للمحارم دائماً[1])

هذه التحيات الطويلة، سخرية سوداء كما يتضح، وهي سرد متصل لكنه لا يجسد تمام تجربة "الناصري الغجري" فحين نقرأ إلى جانب هذا السرد المقاطع الشذرية التي تعد الوجه الآخر

1 (نصيف الناصري ــ في ضوء السنبلة المعدة للقربان) مصر سابق قصيدة " لا فجر عندي لا شعلة".

لشعر الحكمة في التراث العربي من قبيل:

(العيش في الحب يدمر صرامته)

أو (تسلك الثمرة في أزهارها

سلوك الشرارة في اللا معنى)

أو (تترف الشجرة أنهاراً)

حين نقرأ مثل هذه العبارات نكتشف أن غجرية الناصري هي ليست مجرد إعلان الانفصال عن حلف الجماعة أو كتلة الزمـــرة داخل الجماعة، لا عن فكرة الوطنٍ ولا عن طبقـــات المجتمـــع، فحسب إنها انفصال متوالد دائماً بمعنى إنه منشطرٌ ومتفاعل بهذا الانشطار حتى يغدو انفصالاً مستمراً مع حلفه مع نفسه مع نصه ومع حياته التي يغالي أحياناً في إنكارها.

"اليد تكتشف" ألفة الحصار وما بعده!

على امتداد المراحل الزمنية وتوالي الوقائع يبقى الشعر العراقي - بمختلف المعايير - موّاراً بإرهاصات واحتمالات ممكنة لانعطافات نوعية وتدحرجات غير محسوبة غالباً تترك في مجرى الشعر العربي خطوطاً عَميقة وواضحة.

ولعلّ إحدى ميزات (وقائع النص) أو التجربة الشعورية الجماعية المرافقة لإنتاج النص في الشعر العراقي، تتركّز في تلك القسوة في العلاقات بين اللاحق والسابق من الأجيال الشعرية، وأنماط اشتغالاتها علاقات تكاد تكون مُنقسمة أكثر من كونها متصلة، هذا إذا لم تكن علاقة الغائية متبادلة، فالسابق يعرض عن الحوار وينكر أبوّته لشعر اللاحق، أو يتطرّفُ في ممارسة الوصاية عليها، أما اللاحق فهو، بدوره، ينطلق من عقدة (أوديبية) شاملة، لتبرير مروق نصّه وسلوكه وممارساته الثقافية. ومشكلة الأجيال التي تحتدّ في الوسط الثقافي، هي الصورة الوحيدة المتوفرة عن نموذج الصراع في عراق الثمانينات والتسعينات! في ظل فراغ سياسي زادت مدته على العقد ونصفه فالرواد، والستينيون، والسبعينيون والثمانينيون والتسعينيون المحتملون، ظلوا كل جماعة منها تتصندق في هذه التسميات ولا تنفتح على حوار يلغي الفجوات والفواصل الناشئة عن عقدة اتهام الآخر، ولهذا فإن مفهوم الجيل الشعري ارتبط، زمنياً، بكلّ عقد، بشكل قسري، وحتم تجربة ونصاً خاصّين ولعلّ تجربة شعراء العقدين الأخيرين

(الواضحين) (السبعينات) و(الثمانينات) هي أكثر التجارب إثارة، وتداخل وتنازع، لا بفعل الاختلاف النوعي لنصِّها فحسب، بل وفي استدارة ثقافتها خارج التلقين والتنميط وانفتاحها على التجربة المحايثة للثقافة. على أنَّ من مآخذ الثمانينيين على السبعينيين، ولابدَّ من مآخذ للمتأخرين على المتقدمين - إتصاف ثقافتهم — أي السبعينيين - بالتذهينية، في حين تعطلت الحواس وأرجئت فعاليتها إلى إشعار لم يحنْ - حسب الثمانينيين - إلا عندما تعمق الإحساسُ بالأشياء بقوة الموت وتحفيزاته، إبان الحرب العراقية الإيرانية وتالياً في حرب الخليج الثانية.

أسوق هذه المقدمة للدخول إلى قراءة مجموعة عبد الزهرة زكي (اليد تكتشف)[1] ذلك أن أية قراءة لمجموعة شعرية صادرة خلال هذه "الفترة" القلقة في العراق، لابدَّ أنْ تندرج وتصنف في سياق الصراع "الجيلي" هناك أولا، وفي ثنائية الداخل، الخارج ثانياً.

فعبد الزهرة زكي يتوسط فترة بين جيلين شعريين، فتجربته تنتمي زمنياً - وان هامشيا! لعقد السبعينات، وتحديداً إلى النصف الثاني من العقد السبعيني، لكن نصَّهُ تجوهر واتضحت ملامحه في انعطافة القصيدة الجديدة في العراق عند النصف الثاني من الثمانينات، بعد حمّى التجريب التي استغرقت النصف الأول منها والتي تتصف بها بدايات كل جيل وميله إلى الانفلات خارج

---

1 عبد الزهرة زكي " اليد تكتشف" كتاب أسفار – 2 - بغداد 1994

المتحقق الشعريّ المهيمن.

ومن ذلك فإنّ قصيدة عبد الزهرة زكي قد استفادت في تطورها من كلا الجيلين وتجربتيهما، فقصائد (اليد تكتشف) مكتوبة جميعها بين عامي 1990 - 1993 وهي المجموعة الثالثة التي طبعت أولاً من بين ثلاث مخطوطات.

وهو ما يبين انتماء المناخ العام لقصائد المجموعة بكيمياء العلاقات في لغتها، وتركيباتها، وتجاويف الجمل وفواصل المقاطع، والنحت والحذف والتخلص من عبارات التعكز والعطف التقليدي، وسائر تقنيات التجويد، إلى تجربة الثمانينات في أوج تبلورها وخلاصاتها.

وإذ يتخلص الشاعر هنا من (المطولات) و(السرديات) التي انسحبت عدواها على مشهد شعري كامل في بداية الثمانينات فإنه ينجح، كذلك في خلق مناخ شعري واحد للمجموعة يبتعد عن رطانة البدايات، لكنهُ لا يعطي صورة تقريبية واضحة عن مديات الجنوح التعبيري — إنْ وجد - أو طبيعة التحول في تجربته الشخصية أو تجربة كتابة القصيدة لديه.

في اختزالاته يذهب عبد الزهرة زكي إلى (فكرنة) التجربة واضعاً[1] أمامنا ثنائية التجربة - التأليف موضع إشكالية ومساءلة. فكأنه يخفي انحيازه إلى إحداهما، فيحايث بينهما، ببراعة تقترب من الرياء، بما يجعل الصورة متماهية في الفكرة، الحواس مفتوحة على العقل، والأفكار- من حيث هي نتاج - تعيد اختبار أخطائها إزاء الحياة، حتى كأن الاكتشاف وقد تحول إلى

خطأ، يفضي إلى تشكيل ذاكرة معتمة من المعارف، ذاكـــرة لا يضيئها إلا خطأ آخر لنكتشفها، وهكذا:

(اليدُ تكتشفُ والجسدُ يتحرَّرُ)

ثمة أيضا ثنائية أخرى تتضح بشكل لافت في المجموعة، هـــي ثنائية الذاكرة /الرؤية من حيث كون الأولى مرجعيـــة المعرفـــة والتالية راهنية الاكتشاف وتجري بينهما لعبة عبد الزهرة زكـــي المفضلة: التمويه.

(أتذكر الشجرة المكسوة بالثلج. تلك التي لم أرها)

أيضا يشتغل على المعنى كثيراً، ربما أكثر مما ينبغـــي، يُـــدوِّرهُ وأحيانا يكرِّره باجترار، يحركهُ كثيراً، حدَّ الإنهـــاك، قبـــل أن تترشح عنه الجملة المقصودة، وهو بهذا (ينحو...) بمعنى إنه أوَّلي القصد، دون أن يحدِّد المقصود! لهذا يتشكل المعنى لديه مـــرتين أولاهما في الذهن، وثانيتهما في العبارة. العبارة التي ترنِّمُ المعـــنى ليتحول إلى غيـــر ما في الذهن ! وفي كل هذا يصور لنا مشهدا أليماً آخر:

(الذينَ لا يصلونَ، أشقائي

يربي صرخاتُهم اليأسُ)

أو (والآن في أثرة

صداقةِ صانعي الأجراسِ

فإنني أتحدَّثُ عن الأمكنة

وأتذكر الأقفاص)

وفي تجربة القول، يصطدم في تجربة القول نفسه، وهنا يلتفت إلى الذاكرة للتعليل والتدليل كذلك، وبين أن يعي (ما يقول) ويعنيه، لا يختار (كيف يقول ؟) بل يذهب إلى (الما) إلى تعميقها، وكذلك إلى موضعتها، لتدور حولها الأشكال، وتصبح (الكيف) بعضا من هذه (الما) وإذ يبني جملته ويقيم عباراته ويسوغ تركيباته على وفق ما تقترحه هذه (الما) فإنه لا يبتعد كثيرا عن (الكيف) بل نجد وحدة صياغية تحكم الديوان برمته إلى درجة تمكننا من القول أن الديوان، تجربة مخصصة للفكرة، تجربة تقوم على الاختزال والاقتصاد بما يؤدي إلى القصد، تتخذ من المقاطعِ الصغيرة المنفصلة بعلامات أو المعلمة بالبياض أحياناً، تجسدا متشابها، يطوي العبارة ويلفها دون أن يسمح لها بالاستدارة مع المعنى الذي يدور خارج العبارة:

(اليدُ التي تقبضُ على كلِّ شيء
تبتلعُ الأنفاقُ أعطياتها
حتى أنَّ الصحراءَ بلا تاريخ)
أو (أتذكَّرُ كلَّ ما لم أرهُ بعد)
أو (لم أكن بعيدا بما يكفي
لأعرفَ
إنني أتذكَّرُ الآن فقط)

وعدا ما تنزع إليه المقاطع من فرار خارج الزمن ! فإنها تشير إلى التباس مرٌّ بين ما هو معيوش وما هو مرغوب أو مرتجى، أو مفكر به، وتلك إحدى صور (الأنا) المأزومة في لجة فوارة من

الحصارات والثنائيات، فهي هنا لا تصطدم من موقعين بل تتداخل وتلتبس داخلياً دون أن تتاح إعادة الثنائية المتعارضة إلى انفصامها التعبيري إلا عبر التجسد البياني الخارجي ل((المفردة) أما دلالاتها الداخلية فتتقارب وتلتصق ببعضها.

بجملة مكثفة ومنحوتة (حدَّ الخدش أحياناً) يلمُّ عبد الزهرة زكي كل ما "لا" يودُّ قوله لكنه يعنيه لممارسة لعبته الأثيرة ويحاصره بين الكلمات، كأنه يخشى من الكلام أن يهرب ليدلي بتصريحه خارج إرادته، لذا جاءت جملته صارمة مكثفة في تعريفات أسمية بلغة محمولية تلجأ إلى المحو من حيث تبدي الإثبات:

(الرغباتُ أمٌ مؤجَّلة)

أم (الجنون... أو العائلة)

أو (الفتاة المموَّهة تولدُ في الظلام)

والتعريفات أعلاه ليست مجتزأة من مقطع بل أن كلا منهما يشكل مقطعا كاملاً في قصيدة واحدة (النواقص والأخلاق) ويمكن هنا ملاحظة المدخل المتاح في تركيب الجملة، وهو على العموم مدخل مشترك ومشتبك في الآن ذاته، لكنه يندرج في هجر السياق نحو تثبيت سياق آخر، ربما أكثر احتشادا!

(ينسجُ الدُّخانُ عربةً، وهبها الحربُ للأطفال)

(اليد تكتشف) المكتوبة في وقت بين حصارين، وبلاد بين حربين، وشاعر بين عقدين وبين "جيلين" ليست شاهدة لجثة مجهولة إنها فضيحة معنونة بكتمانها!. إنها تدخل الحلبة وتروِّض

المأساة وتتروَّض معها في الآن ذاته! تستجيب للشرط والظـــرف والمعطى ولا تنشغل كثيراً في البنيان، تشير ولا تحتج، تتنظر أكثر مما تفعل، تأنس للاشتباك مع النص المجاور أكثر مما تقترح، وتقدم صياغات مشتبهة وملتبسة مع صياغات المأساة نفســـها، ولـــئن كانت المأساة من أفعالنا -وربما ارتكاباتنا - فلمـــاذا لا نألفهـــا ونحيد امتدادها، ما دام هناك (أدلاء لا يصلون)؟

١

الغريب في عزلة واسعة الظلال

(للنِّسَاء النَّحيفاتِ
وجهُ الغُرُوبِ
وَلِيْ
طَعَناتِيْ..)

قبل أكثر من ربع قرن كتب ضياء الدين العلاق هذه الجملة في إحدى قصائده، يوم كانت بغداد شاعرية بالغروب وبالنساء النحيفات، وبالحلم الذي يتكئ على مجاز الطعنات ويتبخترُ بجراحه وبهزيمة "حميدة" في الحبِّ.

يومها كان العلاق في مقتبل العشرينات وكنَّا جميعاً " شعراء الثمانينات" في زورق عمر قشيب يخوض في جدول هادئ عندما نشبت حرب الثماني سنوات مع إيران وصار الجيل شتاتاً داخلياً على جبهات القتال والعزلة والاختفاء وخارجياً في المنافي.

وبعد ربع قرن، من مغادرته "بغداد" نقرأ للعلاق من مكان آخر بعيد: مونتريال / كندا:

(أنا
والعراقُ العريقْ
قشَّةٌ وَغَريقْ)

بين القصيدة الأخيرة التي ضمها ديوانه الجديد " مضاف إلي"

الصادر عن دار المدى – دمشق وبين تلك المنشورة في مجلة الطليعة الأدبية المتوقّفة عن الصدور، غدا الكثير من "شعراء الثمانينيات" كهولاً غير ناحلين تماماً، مُسفَّرين لا مُسَافرين في سفينة غامضة المسار وسط بحر مضطرب! على أنَّ البحر بمجازه وحقيقته مضى بالكثير منهم في سفن أخرى، أما النساء اللواتي عشقناهنَّ هناك فصرنا نرنو إليهنَّ من أماكنَ أخرى بعيون مكدودة، مترهِّلات ومترمِّلات وأنيسات غروبٍ من نوع آخر.

يأتي ديوان ضياء الدين العلاق من مكان خلف البحار، لنكتشف أنَّهُ معنا في البحر الذي لم تصل سفنه إلى شاطئ بعد، وقد عدنا للالتقاء به في تيه جديد، ربع قرن اندمج خلال سنينه بظلال غَيْبة تقتربُ من العزلة، وتتسم بنوع من اعتزال الحاضر لصالح ماض غدا سياجاً مقدساً لعزلة ذهبية.

ربما لهذا بدت كل "ضربة" في القصيدة تلخيصاً لصرخة احتجاج مضغوطة طويلاً على هذا الدمج القسري للإنسان بسياقات وأنساق موحشة. وربما لهذا جاءت قصائد "مضاف إلي" غير مؤرخة ولا مذيلة بتوقيع الأمكنة، كأنها حصيلة مكان واحد متوزع على أمكنة عدة يختلط فيها الشخصي المحض بنثار التشظي العام قضية وموقفاً، ويبقى الشاعر بينهما مزدوجَ العزلة محجوبَ السيرة خلف هذه الكثافة الضاغطة من سيرة العام وشروط الانتماء القسري أو حتى الاختياري لسياق قاس لا يبدو الفكاكُ من إرثه متاحاً.

تتعدَّدُ الأشكالُ داخلَ الديوان لتدخل قصيدة العلاق في قلق الركون إلى شكل ما، في أزمنة متعددة هي الأخرى، ربما سببها

الفترة الزمنية الطويلة التي مرَّتْ على إصداره ديوانه الأول، والأمكنة ذات الثقافات الانقلابية في الذاكرة، فبدا الديوان حصيلة تجارب متنوعة لكنَّها لا تفقدُ خيط التجربة الواحدة والصوت الواضح المتراصف خلف إيقاعات متعددة، فجاءت أقسام الديوان أشبه بتجارب منفصلة متصلة في الآن نفسه. منفصلة حتى كأنَّ كلَّ قسم منها يمثل ديواناً شعرياً مستقلاً لناحية طبيعة البناء والأداء البياني الفني، ومتصلة لناحية التنوع المنسجم في سياقات شكلية محددة وأنساق خطاب لا ينقطع بتكسر الذات وانشطارها سواء في البوح بضمير المتكلمِ المفرد أو بضمير الجماعة، ففي قصائد "شارات لتوأم الجدي" مثلاً، نرى أنَّ العزلة تنفتح بوصفها شكلاً من أشكال الغربة وتمضي في الدوران على صيغة ضمير الغائب:

(كلما هاجَهُ الوجد
ألقى بزهرة ياقته
وارتدى خِرقةً للطَّريقِ الطَّويلْ

....

يَنْسى وَيَذْكُر
يَمضي وَيَرجع
لكنَّهُ كلَّما مَرَّ في وَجْدِهِ
أنَّها جاوزته
رَمَى خِرْقَةً
وَبَكَى في الطريق.......)

ثم سرعان ما يعود إلى الركون لضمير المتكلم بدوران يكاد يكون شبيهاً بالأول لكنه يرتدي هذه المرة "قناع الأنا" في غروبها وشروقها ليستعير رحلة الطبيعة ويذهب بالقصيدة نحو شحنات متعدِّدة التأثير تجعلُ منها أشبهَ باختزال لصاعقة ملوَّنة، وهي تعيدُ صياغة عناصر بنائها نسيجياً فتلخِّص كثافة متصلة:

(مَسَاءً أشيخُ بوجهي
كما تَغرُبُ الشَّمْسُ
أفرُّ
رُويداً
رُويداً
إلى مدن تتثاءبُ
ساهمةً في الفراغ
وفي آخرِ الليل أنسلُّ
مثلَ الفراغ
رويداً
أجرُّ إلى الشَّمْسِ
اوجهي.....).

على أننا سنقف بعد قليل إزاء نبرة غنائية عالية مُفخَّمة بضمير الجماعة، لتتسق في نشيد منفى بالقصيدة التالية "قرابين لصلصالات لا تجف":

(هنا المنافي

وحشةُ الكابوسِ مرفوعاً
على شبَّاك ماضينا.)

حيث تأخذ العبارة سبكاً "صلصالياً" في خطاب نذوري حادٍّ الفكرة متوتِّر النبرة، في وحشيات من الصور والمفردات، وسرديات مكشوفة وتراكيب معروفة.

أما في قصيدة " أستعيدك على شرائط الصمت" فثمة كيمياء صوتية وحروفية داخل اللغة تتصادمُ فتحيل المعنى إلى حياة متشابكة، تفقد فيه الجماعة ما يصلُها ببعض حتى وإن همزة الوصل أو بحرف معجم، أو بآخر مهمل، أو بثالث التبست نقاطه بنقاط السحر الأسود فانقلبَ على نفسه وقلبً اتجاه الفعل وحركته حدَّ التناقض في نموٌّ داخلي نوعيٌّ للمأساة.

(اغتربنا اخترنبا
احتربنا احتزبنا)

على أننا بعد هذا الإنشاد مباشرة، نصطدم باختزال المنفى وأناشيده بجملة حادة:

(أنا
والعراق العريق
قشة وغريق)

بيدَ أنَّ هذا المقطع في حقيقته هو قصيدة كاملة غدت تلخيصاً لخلاص ممتنع لكنه مرتجى، فهو مجرَّد مقطع يختزلُ القصيدة، أو هو القصيدة كاملة بهيئة "المقطع" أو ما يعرفه النقاد العرب القدامى ببيت القصيد، مع فارق أنَّ "القصيدة" هنا هربُ من

كليّتها وتلوذ بجزئيتها لتتحوَّل برمتها إلى "بيت قصيد" ماكثة في فضاء القصيدة العاري.

ما يعزز هذه المفارقة أن عنوان القصيدة جاء أطول من متنها المفترض، فهو "براءة مما تواضع عليه الكهان بالخسف" وهكذا يغدو المصير الأسطوري للبلاد ومرجعيات "الملاحم والفتن" في العقل الشعبي العربي، مؤسساً لمصادر "عشوائية" لإيجاد تفسير لما يعصى على التفسير:

(قدماي غائصتان في وحل الغروب

ويداي عالقتان

في قمر المساء)

ومن الاختزال والتلخيص إلى الاندياح والتمدد الحر في قصيدة "مزامير عالقة في شفاه بغدادية" تلك الغنائية المفرطة حيث أناشيد الطفولة والدشاديش وألعاب "التوكي" و"جزء عمَّ". تحول تلك المزامير إلى ما يشبه عزف الحاوي لإيقاظ العوالم المطمورة في الوجدان، لتنبثق في لحظة الشعر كنهر حيٍّ يصلُ الأمكنة البعيدة القديمة خارج بديهيات الجغرافيا وهو ما جعل من هذه القصيدة متمايزة عن بقية قصائد الديوان، فهي ذات نفس تراكمي إنشادية متفلتة لا بؤرة مركزية لها سوى اندياح وجداني حر، ولا تتجمع خلف محور في التجربة وإنما تنتشر على مساحات متشظية البوح ذات نكهة اعترافية مفتوحة على دخول لذكريات شتى، حتى عندما يحاول إعادة مركزة النص بوضع علامة افتراضية، يستدل بها شتيت القصيدة والذكريات على بعضها البعض في تكرار لازمة "كان يصغي" فإن النص في مجمله يعاودُ الانفلات

مرة جديدة عبر استعادة متتاليات مما تركه التشـــظي بـــالبوح، لتتحول القصيدة كأنّها لحظة كتابة لسـيرة مقهــورة، وحيـــاة مذعورة مما يحيط بها، لهذا لجأ العلاق إلى "النشيد والنشدان معاً" إلى ذلك البعيد الذي غدا بعيداً حقاً، إلى الدرجة الـــتي جعلتـــه يستحق مرثية بصيغة تحية.

وما دمنا نتقصى العزلة في أماكن شتى فإن قصيدة " الخلـــق الأخر " هي نموذج واضح للتعبير عن تلك العزلة، العزلة البشرية عن موروثات الغيوب، والعزلة الشخصية عن شركاء سرعان ما ينفضُّون عن الحفل الأخير:

(العَالَمُ الْمَصنوعُ من ورقٍ
سأنفخُ فيهِ منْ رُوحي
ولنْ أدعوْ ملائكةً لتسجدَ عِنْدَهُ
لنْ أدعوَ الثقلينِ مِنْ أنسٍ وجنٌ
غيــرَ أني سَوفَ أطلقهُ
ليمضيْ حالماً بالنَّار)

ليست البحور الخليلية سوى مقترح داخل تجربـــة إيقاعيـــة يقدمها الديوان، وإن شكل الوزن ملمحـــاً أساســـياً في لشـــعر العلاق، فقصيدة "حبل الأرجوحة" وكذلك قصيدة "اكتـــراث متأخر" تنعتقان من إرث داخلي، لتكتبا إيقاعـــاً آخـــر غيـــر الوزن:

(مُنذُ متى هَذِهِ الحَرْبُ قائمة
..........؟

القَنَابِلُ فيْ لَوْحِ التِّلْفَازْ
وَعَلَىْ الْجِدَارِ خَرِيْطَةٌ للعالم
والمسافةُ بينهما شاسعة.)

تشتغل قصائد العلاق على ما يمكن أن نسميه إعادة تشكيل جماليات الأحزان، بتزويقات وأقنعة، أي إحالة الوجع الروحي، بعناية وحنوٍّ إلى نوع من "الأسى الشفيف" على ما يسميه السياب في "أنشودة المطر" الأسى الذي تتعشقه وتنجذب إليه وتتحرك مشاعرك بإيجابية نحو احتضانه، لكنَّ جماليات الحزن التي يعنى بها العلاق في "مضاف إلي" ستغدو أشبه بالترف الملوكيِّ والأناقة الشعورية المغالية، ولا تنطبق بالتأكيد على القرف اليومي الذي تفرزه لنا فجائع "العراق الجديد" فنحن هنا لا نتحدث عن أية "جماليات للحزن" ولا "الأسى السيابي الشفيف" وإنما عن توحش الإنسان الذي يورِّث أحزاناً من طبيعة أخرى.

على أنَّ أفصحَ ما في قصائد "مضاف إلي" أنها تنتمي إلى "الشعر" بخلاصته وخلاصيته، خلاصتهُ أي بمعنى التزامه خيارَ أنْ لا يستبدل اللجَّةَ بالموجة فلا يركبُ موجةً متاحة سرعان ما تصطدم بشواطئ وعرة وقريبة، بل يبقى مستمتعاً بعراك الموجة وسط اللجَّة، حتى وإنْ لم يصل إلى أي شاطئٍ. وخلاصيته أن يغدو خياراً في التجربة الكيانية عندما يغدو كل شيء غير "الشعر بالمفهوم الجوهري" نوعاً من الرياء والمداهنة.

آدم / "بدوي" الضفة الأخرى.

جمعَ ظلاله المشاكسة، ملتحقاً برسائله إلى الموتى

قد يبدو وجود آدم حاتم في السياق التوثيقي للكتاب، غريباً بعض الشيء، لكنه في السياق الأساسي لفكرة الكتاب، فإنه يصلح حقاً أن يكون الخاتمة والخلاصة للتعبير عن فكرة "الجيل البدوي" وعبوره من ضفة الوطن، إلى ضفة المنفى، تاركاً لأصدقائي ممن شكلوا "جيل المنفى الثمانيني" يوم كنا حطباً وشيكاً في الحرب لثماني سنوات، أن يضيفوا حكايتهم الثرة بلا شك لكي يغدو المشهد متمثلاً على ضفتين مع إنه لن ينجز تماماً بالتأكيد.

أقول ذلك لأنني أجد من هو أكثر تأهيلاً لناحية قربه من التجربة على إضاءة منفى الثمانينات في مقابل " أو بالأحرى في موازاة" حرب الثمانينات، ولئن أجد هذه الرابطة فإنني أعنيها تماماً وهي في صميم المنهج الذي اقترحته في التقسيم الجيلي للحقبة العراقية، عبر نماذجها البدائية الأربعة.

وأن أضمَّ آدم لهذا التطبيقات فلأن سيرته وتجربته تجسد إلى حد بعيد تجربة هذا "الجيل البدوي الموازي"

فلأسبوع تقريباً ظل الشاعر آدم حاتم (سعدون حاتم الدراجي) غائباً عن الوعي، عن وعيه الفردي، وعن حياة لم يعد راغباً بها منذ زمن، غيابه لم يكن في ملكوت الخمر هذه المرة، بل أثر جلطة دماغية كما قيل، أو إثر (اعتداء بالضرب المبرح، كما

قيل كذلك!)

ليس للشائعة أهمية هنا، فموت آدم هو في كـــل الأحـــوال والمقاييس موت شاعر، ولا شاعرية في الموت بالتأكيد!

وبينما كان غبار القيل والقال يسبق موت الشاعر، ظـــل آدم مستسلماً لغفوة ظنَّ بعض من حوله في صيدا وبيروت إنها مؤقتة، وكنا نحن أصدقاءه في دمشق القريبة، وفي الأمكنة البعيدة، غائبين أيضاً ومغيبين وعاجزين عن اختراق غيبوبة الشاعر وحيداً، أمـــا الأهل والأحبة والذكريات القديمة، فقد أصبحت ظلالاً باهتة منذ زمن ولعلها وحدها من ظل آدم يجادلها في برزخه الأخير.

ومع هذا بقيت ظلاله المشاكسة على يقظتـــها في الحانـــات والمقاهي والأرصفة.

حتى الثامن عشر من كانون الأول 1993، بقيـــت تلـــك الظلال الموزعة بين باريس ودمشق وصنعاء وقبرص وليبيا، وبقية مدن البحار الملونة، تبحر باتجاه صيدا، وهي تتجمع وتتكـــاثف، ليحتضنها الشاعر كمن يستعيدُ آخر صلة له مع الأرض ويرحلان معاً في لحظة عناق أبدي تاركين الحكايات ظلالاً أخرى.

إذن رحل آدم حاتم بعد أن سبقته رسائله إلى الموتى.

في سبت أخير، في استراحة الرب، تعطلت حواس الشـــاعر، النوم الطويل أتعب جسده، وكذلك الانتظار الشـــبحي، فمـــن سبت إلى سبت جسد الشاعر ينتظر ولا حياة في الأرض بينمـــا الطريق إلى السماء على أجنحة الملائكة والشياطين سالكة تماماً:

(أوقفني بينَ الأمواتِ

وقالَ ليْ:

إنهضْ فأنتَ أجملُ الأحياء.)

من ترى ذرف الدمعة الوحيدة في مقبرة درب السيم بصيدا، هل كان ثمة دمع يطري تراب قبره؟

أم أنه نظر من حوله فلم يجد من أحد يقف عليه سوى عراق جريح كان يطلق صرخة ممزقة وهو يرى إلى سياب آخر، يوحد بين المنفى والقبر، ترى أي أسم كتب على شاهدة قبر الغريب؟ آدم المنفى أم سعدون الضائع؟ ولماذا لا نستعيد أسماءنا الحقيقية إلا في شهادات الوفاة وهي تبطل صلاحية الإنسان؟

لكن أية أمطار ستميز هذا الجسد وتنقله مع الريح الباكية نحو أهله:

(الرجلُ الذي قُتلَ البارحة

الرجلُ الذي يَسهرُ دوماً

معَ ملائكته السوداء

كان الجميعُ يصفونهُ بالسَّفالة

وعندما قُتلَ حقاً

بكى عليهِ الجميع.)

هل هي نبوءة؟ هل حقاً يعرف آدم وحده إذا ما مات مقتولاً أو حتف أنفه!

لكن لنجعل السؤال هكذا. هل الشعرُ الحقيقيُّ، يحملُ معنى النبوءة، لكنَّ آدم الغائب، تحضر حقيقته من خلال قصائده التي

نقرأها في غيابه:

أوقفني في الغياب

وقال لي:

أريدُك شاهداً

على منْ حَضَرْ.

بصوفية سلوكية مارقة بل بالتطرف في السلوك المارق، وصل إلى أبديته إذن، مسرعاً ومُهفهفاً يتقدَّم بثبات نحو هتك الأسرار، ليكشفها قبل أن يكتشفها، لعله يترك تلك المهمة للآخرين، فقد دأب هو على أن يبعث برسائله للموتى بانتظام، ليذكّرَهم دائماً بموعد وصوله.

لكن أي موتى على الضفتين؟

عندما ذهب في تلك الرحلة تـرك (الشـاردة في أحجـار الملكوت[1]) مخطوطة مبعثرة كظلاله في الحانات والمقاهي، وعدداً من القصائد المنشورة هنا وهنـاك، أو المخبـأة لـدى بعـض الأصدقاء، كلها تدلّ على شعرية راسخة وتجربة مكتنـزة المرارة، ليس كما يصطنعها البعض، بل تجربة عاشها آدم بوصفه التجربة الوحيدة في حياته كلها.

1 كان هذا هو العنوان المقترح لمجموعته التي أطلعني عليها قبل سفرته الأخيرة إلى بيروت ــ لكنه غير العنوان قبل أسابيع من موته، لتصبح "لا أحد" الـتي صدرت بعد رحيله عن منشورات كراس.

عذراً لهذا الإسطبل

في كلّ مرة كنت أسأل فيها آدم لماذا لم يطبع ديوانـــه الأول حتى الآن؟ كان جوابه المعهود: قصائدي خيول برية ولا أرضى أن أضعها في إسطبل. ومع أن الإجابة لم تكن تخلو من ســـخرية سوداء، فإن آدم رحل من بيننا تاركاً قصائده مبعثرة - كحياته - في كل مكان, فهل سينـــزعج منا آدم ونحن نتأمـــل خيولـــه البرية في مجموعته الوحيدة التي حملت عنواناً نقض بـــه عنـــوان مخطوطته الشاردة في أحجار الملكوت ليصبح: لا أحد؟

لقد قرأت قصائد آدم مرات عدة, قرأها وهي يطلعني عليهـــا قبل سفره إلى بيروت، وقرأها ونحن بصدد جمعها ومقارنتها بين ما تركه من مخطوطات لدى الصديق الشاعر أحمد محمد سليمان, وبين ما احتفظ له عندي من قصائد، وقرأها ثانية والـــديوان في طور التدقيق والإخراج النهائي، وقرأها أيضا والديوان مطبـــوع بصيغته الحالية, وقبل ذلك قرأت ما كان ينشره من قصـــائد في الصحف والمجلات.

وفي كلّ قراءة تعلن قصائده عن شعر صريح, شعر خـــارج التيارات والمدارس والنـــزعات, لكنه شعر داخل الشعر نفســـه, والتجربة التي توثق الألم بأوجاعه اللا زمنية, والمنفى بوجوديته، والماضي بأسطوريته. ولهذا، فلا ينبغي قراءة شعر كهذا بمعزل عن تجربته, ولعل آدم من القلائل الذين توحدوا مع كتاباتهم ســـيرة وتوجهاً هلستياً، فهو لم يكن معنياً كـــثيراً بالتـــأليف البلاغـــي الخارجي، لكن صراحة شعره تقدِّمُه لنا شاعر التجربة بامتياز.

إذ ليس ثمة حدٌّ فاصلٌ بين الحياة والموت لدى آدم حاتم إنهما مصيرٌ دائم في ضفة واحدة ووحيدة, أما ما يشاع عن (مهرجان الحياة) فقد انفضت نهائياً من التاريخ الشخصي لآدم. انه ينتقد الموت والحياة معاً وعلى درجة واحدة من الهجاء يلخِّص انتظاره القاسي بينهما:

(الموتُ لأنَّهُ لَمْ يَأتِ، والْحَياةُ التي ذهبتْ هكذا كيفما اتَّفق)

في قصيدة "تلك هي حياتي" والتي كان الشاعرُ قد نَشرها في مكان آخر تحت عنوان "ذئاب تقود نيزكا" يبدأ آدم بتعريف بسيط:

(جدولُ الدَّمِ الذّاهبِ

إلى فَمِ السَّاحرة

تلكَ هِيَ حَياتي).

وبهذا التعريف - ببلاغة سوداء - يقدم آدم صورة مصغرة للدهشة الداخلية التي تسكنه, دهشة متَّشحة بالخوف, لكنه يتمتع بذاكرة متداخلة تلمع في أنفاقها صور شتى من "الحياة " الواقعية, ومن الحياة "الميتة" أو المستحيلة كذلك.

(انظرُ إلى الماضي كطفلٍ

يتفرَّسُ في صورةِ أبيهِ

الذي قتل في الحرب).

داخل جدل الحياة, الموت نفسه يجيد آدم طريق المرثيات! إنه يصيغها لنا بصوفية باطنية, تقترب من إشراقات ابن عربي،

وتجليات الحلاج وشطحات أبي يزيد، وتذكرنا في الوقت نفسه بمراثي (ريلكه) حيث الطبيعة تغار مما عليها من أحياء فتعمل على استردادهم عبر لا نهائية الموت. لكن مراثيه تلك, يخلطها آدم - بإرادته - بغرض نقيض: الهجاء. فإذ يوجه "رسائل إلى المـــوتى" وإذ يبدو كأنه يرثي "الموتى" هو في حقيقة الأمر يهجو الحيـــاة والأحياء فيها أيضا.. وأحيانا يقلب المعادلة, فيخاطب مَـــنْ في الحياة على أنهم أموات يستحقّون الرثاء! وهكذا يفعل مع نفسه أيضاً:

(أوقفني بينَ الأمْوَاتِ
وَقَالَ لِيْ:
انَهَضْ فأنتَ أجملُ الأحياء)

آدم إذن "هجَّاءٌ" أيضاً. أو هو هجَّاءٌ رثَّاء في الآن معاً! لكـــن ليس بذلك الهجاء المشحون بنـــزعات عدوانيـــة أو التنكيـــل الصادر عن ذات مرضية. بل يصيغ آدم هجاءه بحكمة وتأمُّـــل مَمزُوجين بألم وإشفاق لأجل أولئك المتلفعين بشعارات تريـــد تغييب الشعر والوطن! كما في قصيدتي: "مالـــك الحـــزين " و" الساهرون" التي يُوجهها إلى "الشِّويعيين في يوبيلهم الخمســين" وهذا المقطع من "رسائل إلى الموتى":

(وَطنَ الصغيـــرُ
أنتَ الذي قدَّمْتَ النَّارَ والشِّعرَ
لِمَنْ لا يعرفُها
أتساءل وأنا وَحِيْدٌ في جنازتك

لماذا لم يرتفعْ نَحيْبي

في تلك الساعة, نحو اللهِ؟)

في نهاية قصيدته "تلك هي حياتي" يتناسل التعريف المبسط الذي أشرت إليه ليقدم لنا آدم تعريفات متصادمة لا تخلو من القسوة معرفا أو ناكرا حياته:

(حكمُ إعدامٍ في صباحٍ جميلٍ

قرصنةٌ كادتْ تغيِّرُ مجرى الأمور

وكرُ الملائكة الذي تفكِّرُ نوافذُهُ بالْهَرب,

عاشقٌ تحرسُ أحلامَهُ سبعةُ مُستحيلات

تلكَ هِيَ حَياتي)

آدم حاتم أو "سعدون حاتم الدراجي" كما ورد في شهادة الميلاد، وربما في شهادة الوفاة أيضا! يفقد اسمه في الحياة ولا يستعيده إلا بعد موته. لكن أية حياة؟ حياة المنفى.

لقد اختار "سعدون حاتم الدراجي" اسم آدم وعاش به منذ خروجه من العراق عام 1978. فهل لذلك علاقة "بآدم "المطرود من الجنة؟

عاش آدم وفي داخله شخص آخر باسم آخر وذكريات أخرى يلتقي الشخصان أحياناً ويتبادلان الحديث وربما يختصمان, ولعل هذا ما يفسر لنا انشغال آدم في إظهار صوت مواز لرجل غامض في داخله. يتحدَّث عنه بحرية, وبضمير الغائب مما أكسب قصائده سحراً دراميًّا يتشكل عبر ما يسمى "تشييء الذات " أي

جعلها شيئاً خارجياً، وهو ما يمثل التطور اللاحــق في قصــيدة الحداثة, حيث استبدال قصيدة "القناع " لدى السياب والبياتي، بإحالة الذات إلى تيهها، إلى ســؤالها الأزلي عــن جــدواها في معمعان غربتها واغترابها مع الآخرين وفيهم أيضاً.

يمكن وصف قصيدة (من هو الشخص الذي كتــب هــذه القصيدة) بأنها نموذج واضح ومثال دقيق لهذا "التشيؤ" في الذات:

(شخصٌ تنازعُ عقدَهُ الثالثَ صنوفُ الزَّوال

يحيا على قممِ الْخَسارة

وينتظرُ من الله أن يُتوجهُ أميراً على الخراب,

في النَّهار ترفعُ يداهُ مطرقةَ العَداوة

وفي الليلِ يمضي لإشعال الحرائق في قرى النوم

يحلم بالخيولِ والجوهراتِ

رغم أنَّ جَسدَهُ خالٍ من المعادن

سوى بضعةٍ من أزرارِ معطفِهِ الذي

صارَ من شدَّةِ التَّسكُّعِ يعرفُ الطُّرقات

إلى مخارف الجحيم).

وبالإضافة إلى ما يؤكّدُهُ هذا المقطــع مــن انهمــاك آدم في مشكلات شخص آخر منفي في داخله, فإن المقطــع يمثــل - كذلك - تخطيطاً نفسياً لعوالم هذا الشخص, والذي يتنبــأ لــه الشاعر أن يزول قبل زوال عقده الثالث.

إنها إذن تحول من تنميط الحداثة الشعرية في طورها السابق، لصورة الرائي وتمجيد الذات، إلى عراء الذات تحت قسوة ما تعانيه وهي عزلاء من لواحق الإنشاد الزائدة.

عرف عن آدم أنه صياد الحانات ونديمها أيضاً، حتى أن أول لقاء لي به بعد وصولي إلى دمشق في خريف 1991 كان في "حانة " الريس في وسط دمشق، لكأنه كان يتمثل بقول طرفة, "ففي الحانات تصطد".

وألا تتضح "الحانة " بوصفها مكاناً خاصاً في قصائد الشاعر فذلك يحمل أكثر من إشارة, ليس أقل منها أن آدم الذي عاش متصعلكاً ومشرداً في حياته لم يقدم لنا مشهداً يومياً عابراً من صعلكته المعهودة, لم ينشغل بتفصيلات الحياة الصغيرة, عن سؤال الحياة الوجودي، بجانبها الفلسفي العميق.

الحانة التي كان آدم على علاقة خاصة بها ليست إلا جهة أخرى يتأمل الشاعر "منها" حياته هناك دون أن يهتم كثيراً بنفعيتها الموضوعية الآنية أو يدعيها عرشاً في تاريخه الشخصي:

(لا أحدَ يصحِّحُ خطأ الْموتِ

كما تقولُ الشاعرةُ

التي أصادفها في الحانات كثيراً)

ثمة "لا أحد" في الحياة ولا أحد في الحانات "

الجميع يستحقون المراثي من آدم لأنهم ذهبوا بعيداً، أو يستحقون الهجاء لأنهم تركوه وحيداً. ومع هذا يحذرنا آدم من

الآخر الذي في داخله وكأنه يعتذر مسبقاً عما قد يقترف:

(احذروا هذا الفتى السكرانَ

ربما سيسيءُ إليكمُ

لا لشيءٍ إلا لأنَّهُ أساءَ إلى نفسهِ كثيراً)

يذكرنا آدم كثيراً بعبد الأمير الحصيري، الشاعر الرجيم والصعلوك الذي توفي في بغداد في السنة التي غادر فيها آدم العراق إلى المنفى, وبعمر يقارب العمر الذي توفي فيه أيضا!

لكن الحصيري, كان "شاعر الحانات " يفيض فيها شعراً وسكراً، لقد رأى فيها مكاناً آمنا خارج الحياة, أما آدم فقد غاص عميقاً في سؤال الألم في الحياة.

يقول الحصيري في ديوانه "أنا الشريد":

أنا الشريد فما للناس تذعر من

وجهي وتهرب من أقدامي الطرق

أنا الإله وندماني ملائكة

والحانة الكون والجلاس من خلقوا

بيد أن آدم لا يجد جلاساً في الحانات, لا للأسباب ذاتها التي أحالها الحصيري إلى شعر، بل لأن آدم معني تماما بإشكالية الوجود ببعده الباطن, إنه يرى إلى ظلام شامل يغيب كل شيء فيقرر أنْ يغيبَ هو أيضا.

الحانة بالنسبة لآدم مكان آخر للموت, لموت السكارى، أما

الفنادق فهي أمكنة لموت الغرباء، إنه الموت اللا عضوي، الموت المعنوي المتحقق في الحياة نفسها:

(سكارى المدينةِ ماتوا في حاناتهم
وكلُّ الفنادقِ ماتَ فيها الغرباءُ
دونما سببٍ)

فكم ميتة متَّ في الحياة قبل أن تختار موتك الوحيد يا آدم ؟
وفي أي من هذه الأماكن؟

هنا أتذكر مقطعا للبياتي من قصيدة "سأبوح بحبك للريح والأشجار":

"يموتُ الشاعرُ منفياً أو مُنتحراً أو مَجنوناً أوْ عَبداً أو خدَّاماً
في هذي البقعِ السوداءِ وفي تلك الأقفاصِ الذهبية "

وإزاء هذا المقطع أضع القطع الأولِ من قصيدة "رسائل إلى الموتى" التي يقرر فيها آدم اختيار شكلَ موته:

(ما أكثرَ ما رأيتُ في الحياةِ
لذا وضعتُ بوصلةَ الضياعِ ورحلت
وإنْ كانَ عليَّ
أنْ أحيا مُجبراً
فستجدني ذات يومٍ قتيلاً في الوديان البعيدة)

صدر له :

في الشعر:

غير منصوص عليه ــ ارتكابات (دار الحضارة الجديدة ــ بيروت 1992)

المتأخر ــ عابراً بين مرايا الشبهات (دار الكنوز الأدبية ــ بيروت 1994)

محمد والذين معه (منشورات كراس ــ بيروت 1996)

النائم وسيرته معارك (دار الكنوز الأدبية ــ بيروت 1998)

أندلس لبغداد (دار المدى ــ دمشق ــ 2002)

اسكندر البرابرة (دار نينوى – دمشق – 2004)

في النثر والدراسات:

عبد الوهاب البياتي ــ كتاب المختارات (مقدمة في تجربته ومنتخبات من أشعاره ــ دار الكنوز الأدبية ــ بيروت 1998)

ربيع الجنرالات ونيروز الحلاجين (دار نينوى – دمشق – 2003)

عراق الكولونيالية الجديدة – من ملحمة كلكامش إلى خرائط كولومبس (دار رياض الريس – بيروت – 2005)

الفتن البغدادية ــ لفقهاء المارينز وأهل الشقاق (دار التكوين ــ دمشق 2006)

من "هم" الحطب؟

ومن "هم" الحاطبون في نار إبراهيم؟

وكيف يتخلى " البدوي" عن صحرائه؟

إنها ليست أسئلة في حكاية أسطورية من العهود القديمة، لكنها شهادة عن تجربة صعبة وقاسية مر بها "جيل ثقافي - اجتماعي كامل" في عراق الثمانينات، عراق الحروب والرعب والقمع والحصارات المتعددة.

هذا الكتاب يسلط الضوء على تلك الفترة، من خلال شهادة لا تكتفي بسرد الأحداث وإنما تقرأها برؤية تقوم على "النقد الثقافي" عبر تحليل الظاهرة من خلال ربطها بمجمل المعطيات التاريخية والوقائعية الراهنة. في محاولة ليست متأخرة لاكتشاف "فترة خطيرة" لم تكفِ كلُّ تلك النيران لإضاءة جوانبها الخفية وطبقاتها المتداخلة. لكنها كانت نيراناً تحرق ولا تضيء، وكل ما خلفته: دخانٌ شوَّه المشهد والرؤيا معاً، بعد أنْ أحرقتْ عدداً كبيراً من الشهود.

الناشر